



Quitter un métier de vocation: le cas de la danse classique

Florence Bourneton

► To cite this version:

Florence Bourneton. Quitter un métier de vocation: le cas de la danse classique. Anthropologie sociale et ethnologie. EHESS - Paris, 2011. Français. NNT: . tel-01220868

HAL Id: tel-01220868

<https://theses.hal.science/tel-01220868>

Submitted on 27 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES

THESE
En vue de l'obtention du

DOCTORAT

Discipline : Anthropologie sociale

Présentée et soutenue par Florence BOURNETON- SOULE

Le 30 septembre 2011

QUITTER UN METIER DE VOCATION :

LE CAS DE LA DANSE CLASSIQUE

JURY

Sylvia FAURE, Professeure à l'université de Lyon 2 (Rapporteur)

Christine MARRY, Directrice de recherches au CNRS, Paris (Rapporteur)

Agnès FINE, Directrice d'études à l'EHESS (Directrice de thèse)

Christine MENNESSON, Professeure à l'université de Toulouse 3

Nadine HASCHAR- NOE, Maître de conférence à l'université Toulouse 3

Marc PERRENOUD, Maître de conférence à l'université de Lausanne

Ecole doctorale: EHESS

Unité de recherche : LISST-CAS UMR 5193

Directrice de thèse: Agnès FINE

QUITTER UN METIER DE VOCATION : LE CAS DE LA DANSE CLASSIQUE

Si danser c'est s'inscrire dans une démarche artistique c'est également exercer un métier aux modalités et aux enjeux bien spécifiques. Une de ses particularités réside dans la revendication d'un investissement professionnel n'obéissant pas au désir de gains matériels mais favorisant l'engagement par « passion ». Ainsi, le danseur classique affirme son appartenance à un « métier de vocation » et façonne son identité professionnelle en opposition avec le monde profane.

Mais comment penser la sortie d'un métier qui se vit sur le mode de l'engagement « corps et âme » et qui prend tout son sens dans la croyance en l'appartenance à un collectif particulier ? Cette thèse considère les représentations que les danseurs se font de cette sortie afin de comprendre les mécanismes qui enclenchent ou empêchent la prise de conscience de ce moment charnière de la carrière. Il s'agit d'analyser les déterminants sociaux de cette genèse de la croyance en la vocation artistique qui aboutit à l'intériorisation d'un projet de vie.

La mobilisation du concept de Carrière permet d'envisager la reconversion, non pas comme un état, mais comme le résultat d'un processus bien engagé durant l'activité d'interprète, laissant entrevoir l'idée que, pour se reconvertir, il faut passer par des étapes nettement identifiables. La Carrière du danseur se construit à partir d'un travail d'imposition et d'incorporation des normes qui vont générer diverses occasions de réinvestissement social et/ou professionnel au moment de quitter la scène.

Cette recherche fondée sur une démarche ethnographique se situe au carrefour de la sociologie du travail, de la sociologie de l'art et de la sociologie des modes de vie.

MOTS CLES : Métier de vocation- danse classique- carrière- reconversion- mode de vie- genre.

LEAVING A VOCATIONAL JOB: THE CASE OF CLASSICAL DANCE

If dancing consists of entering into an artistic process, it also means exercising a job with specific methods and stakes. One of its characteristics is that it demands a professional investment which is not related to a desire for material gain but favors commitment by passion. Thus, the classical dancer asserts that his is a “vocational job” and builds his professional identity in opposition to the money-orientated world.

So how can one even think of quitting a job based on a “body and soul” commitment, which moreover finds its meaning in the belief of belonging to a particular community?

The goal of this thesis is to consider the way that dancers represent this “way out” to themselves in order to understand mechanisms that lead them to or prevent them from becoming aware of this decisive moment in their career. It involves analyzing the social determinants of this genesis of a belief in an artistic vocation whose finality is the internalization of a life plan.

The development of the concept of Career allows us to consider reconversion, not as a state but as the result of a process which has really started during the activity of being a performer, leading the individual to think that it is necessary to go through clearly identifiable steps in order to take up a new form of employment. The Career of dancer is built on assertion and incorporation of standards, which will generate many opportunities for social and/or professional reinvestment when leaving the stage.

This research, based on an ethnographic approach, is thus at the crossroads of the sociology of work, the sociology of art and the sociology of ways of life.

KEY WORDS: Vocational job – classical dance – career – reconversion – ways of life – gender.

REMERCIEMENTS

Au-delà des remerciements de convenance que tout doctorant se doit de faire à son directeur de thèse pour son suivi, ses conseils et sa lecture attentive, je tiens à adresser à Agnès Fine mon entière et sincère reconnaissance pour son écoute, sa patience et sa prévenance à mon égard durant ces trois années de thèse. En effet, par ses encouragements, ses remarques et ses nombreuses relectures elle m'a permis de mener à bien un projet débuté dans des conditions pourtant peu favorables.

Je n'oublie pas non plus les membres du laboratoire Sport Organisation et Identité qui m'ont donné le goût pour la recherche et qui ont dirigé mes premières investigations. Je pense plus particulièrement à Nadine Haschar-Noé, à Christine Mennesson et à Jean-Paul Clément qui m'ont toujours accordé leur confiance et qui n'ont cessé de m'accompagner tout au long de ce travail de thèse. Je remercie aussi les docteurs et doctorants du laboratoire SOI pour tous nos échanges enrichissants et la solidarité qui s'est installée au fil de ce travail. Je pense notamment à Carine Guérandel dont l'amitié et le soutien ont été déterminants, mais aussi à Vincent Charlot pour sa bonne humeur, Elsa Croquette et Samuel Julhe pour leurs conseils toujours avisés.

Mes remerciements vont également à Sylvia Faure, Catherine Marry et Marc Perrenoud qui ont accepté de participer à ce jury.

Un grand merci à l'ensemble des acteurs rencontrés dans le cadre de cette recherche, danseurs, responsables institutionnels et plus largement à toutes les personnes qui m'ont accordé du temps et qui ont contribué à l'avancée de ma réflexion. Sans leur participation, ce travail n'aurait pas pu voir le jour.

Je remercie également ma famille pour le soutien qu'ils m'ont apporté tout au long de cette thèse : mes parents qui ont cru en mon projet et qui n'ont cessé de m'encourager, mon frère Olivier avec qui je partage les joies de la rédaction de thèse, ma tante Claire qui a eu la lourde tâche de lire chacune de mes versions pour relever les fautes d'orthographe, Liliane et Michel pour les nombreux « dépannages » lors de mes déplacements ainsi qu'Annie et Jean-Michel qui m'ont toujours accueillie à bras ouverts durant mes séjours à Paris, avec de surcroît une pensée émue pour tous ceux qui ont assisté aux prémices et qui ne sont plus là pour partager les résultats.

Je n'oublierai pas non plus mes amis : Amélie, Stéphanie et Christelle que j'ai souvent sollicitées pour m'accompagner à des spectacles de danse, Isabelle pour ses litres de café quotidiens, Audrey, François, Sabrina, Rémi, qui ont su être présents tout au long de

cette entreprise, avec une mention spéciale pour Emilie, qui a mis ses compétences anglophones au service de mon résumé.

Enfin, je pense tout particulièrement à Pierre, dont la présence et la patience m'ont permis d'aller jusqu'au bout de ce travail de longue haleine. Son soutien et son réconfort dans les moments de doute m'ont empêché de baisser les bras et de poursuivre, malgré les difficultés rencontrées, ce pari lancé il y a maintenant 7 ans. J'ai une tendre pensée pour mes deux enfants : Mattéo l'aîné, à qui je n'ai pas pu consacrer tout le temps que j'aurais souhaité ces dernières années et Léo qui est arrivé il y a quelques jours mais qui a partagé in utero cette grande aventure.

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-------------|
| Introduction | p.11 |
| <u>Chapitre 1: La danse classique : le poids des institutions dans la construction de la vocation</u> p.60 | |
| 1. Une histoire inscrite dans la plus pure des traditions..... | p.61 |
| 1.1. L'avènement de la danse classique..... | p.61 |
| A. La légitimation de la danse..... | p.61 |
| B. L'autonomisation de la danse..... | p.63 |
| C. Le romantisme : une nouvelle manière d'envisager le ballet..... | p.65 |
| 1.2. Une danse codifiée : le poids de la tradition académique..... | p.67 |
| A. Organisation hiérarchisée du ballet..... | p.67 |
| B. Une technique académique..... | p.69 |
| C. Des normes corporelles exigeantes..... | p.70 |
| D. L'homme et la femme dans le ballet..... | p.71 |
| 1.3. Le néoclassicisme et la danse classique aujourd'hui..... | p. 73 |
| 2. Des structures d'enseignement spécialisé très hiérarchisées | p.75 |
| 2.1. Organisation de l'enseignement de la danse en France..... | p.76 |
| 2.2. Les parcours d'excellence : exemple de l'Opéra de Paris et du CNSMDP..... | p.79 |
| 3. La vocation artistique : une construction collective..... | p.82 |
| 3.1. Le poids de la socialisation primaire dans la construction de la vocation..... | p.83 |
| A. Le rôle de la socialisation familiale | p.83 |
| B. Statut d'artiste et classe sociale d'appartenance..... | p.87 |
| C. La danse classique : une vocation masculine inattendue..... | p.94 |
| 3.2. Institution de formation : inculcation de la vocation et processus de professionnalisation..... | p.99 |

| | |
|--|-------|
| A. La sélection : un rite d'institution visant à produire un groupe séparé et sacré..... | p.100 |
| B. Le processus d'incorporation comme moyen d'intérioriser la vocation..... | p.102 |
| C. Un contrôle permanent de l'institution..... | p.106 |
| D. La construction du masculin et du féminin dans le cadre de la formation..... | p.109 |

4. Le marché du travail de la danse classique.....p.113

| | |
|---|-------|
| 4.1. Un marché du travail entre tradition et modernité..... | p.114 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| A. Un contexte politique et culturel en évolution..... | p.114 |
|--|-------|

| | |
|---|-------|
| B. La danse : un marché au-delà des frontières..... | p.116 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| 4.2. Les droits d'entrée sur le marché du travail de la danse classique..... | p.117 |
|--|-------|

| | |
|--|-------|
| 4.3. Précocité de l'insertion professionnelle..... | p.122 |
|--|-------|

| | |
|---|-------|
| 4.4. Une profession extrêmement codifiée et hiérarchisée..... | p.125 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| 4.5. Une organisation du travail entre routines et événements extraordinaires..... | p.130 |
|--|-------|

| | |
|---|-------|
| A. Un rythme de vie hors-norme et pourtant routinier..... | p.130 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| B. La tournée : un événement extraordinaire nécessaire à la définition de l'artiste..... | p.132 |
|--|-------|

| | |
|--|-------|
| 4.6. Hommes et femmes : un marché différencié ?..... | p.135 |
|--|-------|

5. Conclusion.....p.137

| | |
|--|-------|
| <u>Chapitre 2 : D'une activité principale à une activité secondaire.....</u> | p.139 |
|--|-------|

1. La profession de danseur : des orientations contradictoires.....p.141

| | |
|--|-------|
| 1.1. Une savante conjugaison d'individualisme et de communautarisme..... | p.142 |
|--|-------|

| | |
|---|-------|
| 1.2. Liberté artistique et pression socio-économique..... | p.146 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| 1.3. Un travail du corps entre normes et déviance..... | p.149 |
|--|-------|

| | |
|--|-------|
| 1.4. Cultiver l'entre-soi dans un métier de présentation de soi..... | p.154 |
|--|-------|

| | |
|---|--------------|
| A. Les sociabilités amicales..... | p.155 |
| B. Sociabilité conjugale : une forte endogamie..... | p.158 |
| 1.5. Comment penser un après-danse quand on s'investit corps et âme ?..... | p.160 |
| 2. Le deuil du statut d'artiste interprète : une étape incontournable..... | p.164 |
| 2.1. Un cumul de facteurs incitant une remise en question de la vocation..... | p.165 |
| A. Le vieillissement : une problématique articulant âge social, âge biologique et âge institutionnel..... | p.166 |
| B. L'usure du capital corporel..... | p.175 |
| C. La « pauvreté » des relations professionnelles comme révélateur d'un enfermement lié à l'exercice de la danse classique..... | p.179 |
| D. La lassitude par rapport au mode de vie..... | p.183 |
| 2.2 mais avec une forte crainte du retour à la « vie normale »..... | p.185 |
| A. Du sacré au profane : un sujet anxiogène entretenu par les institutions..... | p.185 |
| B. La crainte du déclassement social..... | p.187 |
| 3. Préparer sa sortie de scène : un processus de conversion des capitaux..... | p.190 |
| 3.1. Construire son après-danse selon une logique d'anticipation..... | p.191 |
| A. Des conversions volontaires..... | p.192 |
| B. Des conversions entre attente et anticipation..... | p.198 |
| 3.2. L'après-danse : le fruit d'événements inattendus ?..... | p.203 |
| 4. Conclusion..... | p.207 |
| <u>Chapitre 3 : Quitter la scène.....</u> | <u>p.209</u> |
| 1. La sortie du métier : le rôle des rites de passage..... | p.211 |
| 2. Une vocation questionnée, retravaillée parfois abandonnée..... | p.215 |
| 2.1. Réinvestissement de la vocation et des compétences dans le monde de la danse : continuité ou rupture ?..... | p.216 |

| | |
|--|--------------|
| A. La transmission sur le modèle maître disciple : une continuité reconstruite..... | p.217 |
| B. La création : une maturation du métier d'interprète dans une logique de rupture avec le modèle de la danse classique..... | p.228 |
| C. L'élite recherche l'excellence : reproduction d'une progression hiérarchique dans leur nouvelle profession..... | p.236 |
| 2.2. Maintien dans l'univers artistique : une identité préservée..... | p.242 |
| A. La connaissance du milieu artistique et l'expérience de la scène : des ressources mobilisables mais insuffisantes..... | p.244 |
| B. La recomposition de la vocation dans une nouvelle sphère artistique..... | p.254 |
| 2.3. Les savoirs du corps réinvestis dans une optique de santé..... | p.262 |
| A. Les métiers du bien-être corporel : une exploitation des ressources sociales et culturelles..... | p.262 |
| B. Savoirs du corps et capital scolaire : des conditions d'accès favorables à une profession établie..... | p.273 |
| 2.4. Des fins de carrière précoces..... | p.268 |
| A. Une réorientation professionnelle imposée par les institutions..... | p.268 |
| B. Des trajectoires improbables en rupture avec le modèle de la danse..... | p.273 |
| 3. Le réinvestissement dans la sphère familiale : une recomposition de l'identité féminine ?..... | p.275 |
| 3.1.La fin de carrière : une renégociation des rapports de couple..... | p.276 |
| A. Du statut de danseuse au statut d'épouse..... | p.277 |
| B. Le conjoint comme ressource mobilisable dans le processus de conversion..... | p.283 |
| 3.2. Etre mère : un nouveau rôle dans la Carrière..... | p.292 |
| A. Un investissement dans la sphère familiale difficilement compatible avec l'engagement artistique..... | p.293 |
| B. De la séductrice à la mère : le rôle de la maternité dans le processus de reconversion..... | p.303 |
| 4. Conclusion..... | p.308 |

| | |
|-------------------------------------|-------|
| Conclusion générale..... | p.310 |
| Bibliographie..... | p.316 |
| Annexe 1 : Questionnaire..... | p.324 |
| Annexe 2 : Population enquêtée..... | p.350 |

INTRODUCTION

« Chaque année, 150 à 250 danseurs se retirent du marché du travail. Ils ont en moyenne 34 ans et 15 ans de carrière. » (« La deuxième vie du danseur », *Le Monde*, avril 2005)

En quelques mots et quelques chiffres, ce célèbre quotidien dessine les contours d'une problématique devenue primordiale dans le champ chorégraphique actuel. Il fait notamment écho aux différentes études publiées par le ministère de la Culture et de la Communication sur le métier de danseur (2003, 2004, 2006)¹ et sa vulnérabilité. En effet, même si depuis les années 90 c'est une profession en forte expansion démographique, elle ne représente qu'un petit fragment de la population artistique totale². La France compte à ce jour environ 5 000 danseurs et danseuses de toutes techniques et de toutes esthétiques, dont 4 500 intermittents et 500 permanents. La croissance relevée depuis une vingtaine d'années s'explique notamment par une nette augmentation des subventions publiques accordées à la danse ainsi que par l'augmentation de l'offre d'emploi dans le domaine chorégraphique. Cependant, il est intéressant de noter que cette croissance se fait essentiellement au bénéfice d'une partie de la population des danseurs : les intermittents, qui ont vu leur effectif se multiplier par 4 depuis 2000. Les permanents quant à eux présentent un effectif stable réparti dans une douzaine d'institutions et dont près d'un tiers sont à l'Opéra de Paris. A ce propos, il est important de préciser que, si la distinction de ces danseurs se fait, dans la dénomination, par rapport à leur statut professionnel, elle repose également sur deux autres critères que nous avons observés tout au long de ce travail de thèse. Le premier élément nous permettant de différencier les profils des permanents et des intermittents réside dans l'âge des débuts de l'apprentissage ainsi que dans le cursus de formation choisi. En effet, l'enquête de 2003 du DEP met en évidence que les permanents s'engagent plus jeunes dans la danse (80% commencent avant 10 ans et jamais après 13 ans comme un quart des intermittents) et ce dans des institutions prestigieuses telles que les conservatoires supérieurs, l'Opéra ou encore certaines grandes écoles privées. Le second critère que l'on considère pour distinguer les deux populations reprend le genre chorégraphique dominant de la formation. Les permanents

¹ Quelques publications du Département des études, de la prospective et des statistiques : « Enquête sur les danseurs » (bulletin du DEP n°142, novembre 2003), « La reconversion des danseurs : une responsabilité collective » (septembre 2004), « Les danseurs, un métier d'engagement » (La documentation française, 2006)

² Les danseurs représentent le 3^{ème} groupe professionnel en termes de population parmi tous les artistes du spectacle (source : DEP, 2003)

composent l'essentiel de la population des danseurs classiques et pour 98% d'entre eux, cela correspond au genre dominant de la formation. A l'inverse, chez les intermittents, même si l'on note l'importance du classique, il n'occupe pas une place exclusive. Aujourd'hui, près de 29% sont formés principalement au contemporain.

La vulnérabilité de cette profession se traduit aussi par la brièveté des carrières. Même si depuis 1985, on note une augmentation de la longévité moyenne des danseurs sur le marché du travail, elle ne concerne pas l'ensemble de la population chorégraphique. Encore une fois, intermittents et permanents ne semblent pas logés à la même enseigne, car l'ancienneté des intermittents quittant le marché du travail est souvent plus importante (13 ans) que celle des permanents (11 ans). Nous pouvons supposer que les modalités de travail extrêmement normées chez les permanents ne favorisent pas les carrières longues entraînant alors une usure plus rapide des corps et des esprits.

De même, cette vulnérabilité est exacerbée par l'extrême modestie de leurs revenus qui les place au bas de l'échelle des rémunérations des artistes. En 2000, trois quarts des danseurs ont gagné moins de 66 600 F dans l'année. S'ils travaillent en moyenne plus que les autres catégories d'artistes, leurs salaires demeurent inférieurs. Là, encore, nous pouvons relever des différences significatives entre les permanents et les intermittents qui ne jouissent pas des mêmes modalités rémunératrices. En effet, les permanents profitent d'une véritable sécurité d'emploi et de salaire qui favorise un investissement dans l'activité d'interprète alors que les intermittents sont souvent dans l'obligation de cumuler leur activité professionnelle avec d'autres activités complémentaires, en lien ou non avec la danse.

Enfin, les accidents, la fatigue et l'usure ajoutent encore à la fragilité de ce métier qui utilise le corps comme principal outil de travail.

Ces différentes données nous permettent donc de dire que si danser, c'est accomplir un art, c'est aussi exercer un métier aux modalités et aux enjeux bien spécifiques où la brièveté de la carrière va apparaître comme une caractéristique centrale qui génère un sentiment d'urgence professionnelle ainsi qu'une relation au temps présent exacerbés. Si l'on accepte de considérer l'intensité du moment et la concentration de l'activité professionnelle sur une courte période comme des éléments constitutifs de l'identité artistique, comment traiter et interpréter cette sortie précoce de la vie professionnelle choisie et quel statut donner à la reconversion dans une sphère sociale et/ou professionnelle ? Cette recherche se fixe donc pour but d'analyser la

construction et le déroulement de ce processus par une étude fine des trajectoires professionnelles et des modes de vie induits par un « métier de vocation »³.

1. La danse classique : analyser une profession artistique peu étudiée

Comme le souligne P.E. Sorignet, si les stéréotypes liés à la danse (homosexualité, maniérisme des garçons, figure féminine éthérée du « Lac des cygnes », tutu et pointes pour les filles contre collant moulant des garçons...) apparaissent souvent comme le seul vecteur de lisibilité sociale du métier de danseur, c'est qu'il n'y a quasiment pas d'alternative « scientifique » à ces représentations. Bourdieu émet l'hypothèse que la réticence des artistes à l'objectivation sociologique s'explique par le désenchantement d'un « univers de croyance »⁴ auquel ils adhèrent parfois depuis leur enfance. Or, dans le cadre de la danse, il semblerait que l'analyse sociologique ait été refusée pendant des années aussi bien par les danseurs eux-mêmes que par ceux qui produisent un discours sur la danse. Dans ce cadre, les travaux de P.E. Sorignet à propos des danseurs contemporains ouvrent une brèche sociologique sur ce monde jusque-là monopolisé par les « experts »⁵.

Cependant, si la danse contemporaine suscite aujourd'hui un certain intérêt quant à ses modalités professionnelles, la danse classique fait, elle, rarement l'objet d'un intérêt sociologique du point de vue de son organisation professionnelle. Les principaux travaux la concernant relèvent davantage de l'approche historique ou de l'analyse des œuvres, comme s'il était impossible de déconstruire le discours artistique entretenu par les danseurs et les institutions elles-mêmes depuis plusieurs siècles maintenant.

Par conséquent, pour pouvoir étudier le processus de reconversion chez les danseurs, il s'agit dans un premier temps, de positionner l'activité artistique, comme l'ont fait certains auteurs (P.M. Menger, 2002 ; E. Freidson, 1986) dans le champ des professions, autrement dit, casser cette opposition systématique de l'art et du travail que l'on retrouve même parfois dans certains discours d'artiste. Certes, cette démarche n'est pas aisée car comme le souligne

³ E. Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, pp. 431-443.

⁴ P. Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de sociologie*, Ed. de Minuit, Paris, 1984, pp. 207-221.

⁵ Pendant très longtemps, le seul discours produit sur la danse était tenu par les critiques, les responsables institutionnels qui ne s'intéressaient qu'à la dimension historique de l'activité artistique ou à l'aspect biographique de figures emblématiques de la danse classique telles que Nouriev ou encore Sylvie Guilhem qui véhiculent le modèle de la danse étoile par excellence. A la fin des années 1980, on voit poindre les premières études sur le métier de danseur (*Profession danseur. La carrière du danseur et les conditions de sa reconversion*, rapport du Conseil Supérieur de la Danse, 26 novembre 1990 ; *Résultat de l'enquête sur les conditions de vie et de travail des danseurs*, SFA, 1990) et les analyses annuelles du Département Etudes et Prospectives du Ministère de la Culture dessinent les premiers contours de ce marché du travail encore méconnu.

E. Freidson, nos concepts usuels de métier et de travail semblent finalement assez peu adéquats. En effet, si l'on considère « les productions artistiques comme l'expression particulière de l'expérience humaine par des créateurs dotés de compétences complexes dignes de l'admiration et de la considération des sujets cultivés »⁶, nous pouvons dès lors nous interroger sur le fait de pouvoir gagner sa vie à partir d'un travail dépourvu de toute valeur marchande immédiate. Une des particularités de cette profession réside donc dans le fait que les artistes finalement dépendent pour leur subsistance d'une demande complexe et instable qui n'est régie par aucune autorité culturelle ou sociale. Autrement dit, il ne s'agit pas uniquement de considérer l'activité chorégraphique comme un faisceau de tâches⁷ dans le cadre d'une division technique du travail⁸, mais de l'envisager comme l'objet d'une organisation sociale visant à l'accomplissement de tâches spécialisées auxquelles on reconnaît une valeur sociale. Ainsi, les artistes réalisent des activités productives qui nécessitent une motivation profonde, une formation spécialisée, une compétence valorisée, même si elles ne sont pas directement rétribuées. Dans ce cadre, leurs activités, au regard de critères autres que strictement économiques, peuvent être considérées comme des métiers. Nous retrouvons alors la distinction proposée par Hannah Arendt (1959) entre l'œuvre qui relève d'une activité créative spécifiquement humaine et le travail, qui semble voué exclusivement à la satisfaction du besoin matériel de subsistance que l'on pourrait assimiler au « travail aliéné » de la tradition marxiste. Ainsi, nous pouvons mettre en opposition avec ce « travail aliéné », le « travail de vocation » qui reprend l'idée d'une exécution de tâches n'obéissant pas au désir ou au besoin de gains matériels, mais que l'on considèrera plutôt comme une disposition à accomplir une activité productive pour des raisons non économiques. Or, chez les artistes, nous retrouvons cette valorisation permanente de l'engagement « par passion » dans l'activité au détriment de ses qualités rémunératrices, véhiculant ainsi l'image de l'artiste bohème vivant intensément de son art et laissant sous-entendre l'idée que l'aspect pécuniaire pourrait venir compromettre la qualité de leur créativité et par-là même de leur engagement. Ainsi, on voit se dessiner les contours d'une certaine modalité professionnelle qui va mettre en balance le propos artistique et la réalité économique. Cela est d'autant plus visible que l'engagement artistique est particulièrement exigeant dès le plus jeune âge. En effet, les danseurs s'astreignent à de longues périodes de formation et continuent tout au long de leur activité professionnelle à cultiver et à améliorer leur travail du corps en ne pouvant compter parfois

⁶ E. Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », op. cit.

⁷ E. C. Hughes, *Le regard sociologique, essais sociologiques*, Paris, Ed. de l'EHESS, textes rassemblés et présentés par J.M. Chapoulie, 1996.

⁸ E. Durkheim, *De la division du travail social*, Quadrige, PUF, Paris. 1994 (3^{ème} éd.)

que sur des emplois occasionnels ou des ressources incertaines. Ainsi, l'acceptation de conditions de vie parfois modestes sous couvert d'un investissement corps et âme dans l'activité artistique se présente donc comme une caractéristique de l'identité professionnelle du danseur. Cependant, dans le cadre des danseurs interprètes classiques, nous pouvons relever une certaine stabilité d'emploi et de revenus liés à leur statut de permanent⁹ qui peut nuancer cette précarité parfois brandie comme le gage d'une liberté et d'une créativité artistique. En effet, parmi cette population d'artistes principalement mue par une volonté de création ou de production, nous pouvons avancer l'idée que les danseurs interprètes y occupent une place bien spécifique, où cette opposition art/travail tend finalement encore à s'atténuer. Tout comme le proposent H. Ravet et P. Coulangeon¹⁰ à propos des musiciens, le métier d'interprète peut être défini comme l'ensemble des danseurs qui exercent une activité rémunérée d'interprétation chorégraphique, regroupant ainsi une population parfois hétérogène du point de vue du contrat de travail et donc du statut professionnel officiel¹¹. En délimitant ainsi la figure professionnelle du danseur interprète, nous pouvons identifier un groupe social organisé autour d'un rapport spécifique à l'activité professionnelle, positionnant l'activité artistique dans l'espace des professions et offrant par-là même la possibilité de mobiliser les concepts de la sociologie du travail. Cependant, la spécificité de la sphère artistique réside dans la conjugaison d'orientations contradictoires¹² qui vont contribuer à définir le statut même du danseur dans cette recherche. A la fois soumis aux règles de l'innovation (création éphémère, renouvellement des idées, pression liée à une concurrence croissante...) mais aussi dépendant d'une tradition séculaire (histoire de la danse, personnages emblématiques, technique ancestrale...), le danseur interprète apprend à composer avec les critères d'un marché du travail exigeant tout en préservant une identité artistique éloignée des préoccupations pécuniaires et favorisant dans le discours un univers de croyances et des valeurs d'engagement « corps et âme »¹³.

⁹ 75% des permanents sont des danseurs classiques (enquête du Conseil Supérieur de la danse)

¹⁰ Ravet H., Coulangeon P., La division sexuelle du travail chez les musiciens français, *Sociologie du travail*, 3, juillet-septembre 2003, pp. 361-384.

¹¹ Les enquêtes du Conseil Supérieur de la danse et du SFA en 1990 proposent une distinction dans l'étude des professions des danseurs selon le type de contrat (danseurs de l'Opéra soumis à une convention collective particulière, les danseurs dont le statut est celui d'employés municipaux, les CDI, les CDD ou contrat intermittent)

¹² P.M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, 2002.

¹³ L.J.D. Wacquant, Corps et âmes, notes ethnographiques d'un apprenti boxeur, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°80, pp 33-67, nov 1989.

2. Envisager le processus de conversion dans un « métier de vocation »

Comment penser la sortie d'un métier qui se vit donc sur le mode de l'engagement corps et âme et qui prend tout son sens dans la croyance en l'appartenance à un collectif particulier ?

A l'évidence, cette question vient ici soulever un certain paradoxe qui met en avant l'idée que le coût d'entrée dans le métier de danseur apparaît comme un obstacle à en penser la sortie. Autrement dit, se projeter dans l'après-danse est *a priori* contradictoire avec l'investissement que nécessite l'entrée dans la carrière. Par conséquent, s'interroger sur la sortie de l'activité professionnelle dans un « métier de vocation » c'est considérer les représentations que les danseurs s'en font afin de comprendre les mécanismes qui enclenchent ou empêchent la prise de conscience d'un moment charnière de la carrière. Il s'agira donc, comme le propose P.E. Sorignet dans ses travaux, de déconstruire cette notion de « métier de vocation » qui permet finalement au danseur de rendre son parcours intelligible et de revendiquer un sentiment d'appartenance à un « métier de prestige » (Hughes, 1996). Dans cette perspective, on s'attachera, comme le fait C. Suaud à propos des prêtres ruraux¹⁴, à comprendre la construction de cette vocation selon les différentes sphères de socialisation et d'en saisir les différences selon les trajectoires de chacun. Autrement dit, il s'agit d'analyser les déterminants sociaux de cette genèse de la croyance en la vocation artistique qui aboutit à l'intériorisation d'un véritable projet de vie. Ce processus de conversion à l'œuvre dès l'enfance chez les danseurs classiques va donc s'envisager dans cette recherche comme un enchaînement de transformations successives qui accompagnent et conditionnent, dans l'illusion de la liberté, la modification du statut social objectif des jeunes recrues. Ainsi, en associant par la suite la notion de vocation avec celle de reconversion, nous pouvons nous permettre d'étudier cette évolution notamment en s'intéressant à la mobilisation des ressources acquises avant l'entrée dans la danse, pendant la formation ou encore durant l'expérience professionnelle, l'objectif étant de mettre en exergue les conditions pratiques d'existence favorisant l'adhésion à un projet chorégraphique ainsi que son abandon.

Ainsi, dans un premier temps, l'analyse des trajectoires sociales et professionnelles des danseurs classiques va permettre d'appréhender à la fois l'unité et la diversité de leurs pratiques mais aussi d'éclairer le rôle des institutions de la danse classique dans ces parcours. Comme le souligne S. Beaud et F. Weber¹⁵, l'individu est « le résultat d'un processus, il est le produit d'une histoire qu'on peut dire aussi bien « sociale » que « personnelle » [...] de sorte

¹⁴ C. Suaud, *La vocation, conversion et reconversion des prêtres ruraux*, éd. de Minuit, Paris, 1978.

¹⁵ S. Beaud, F. Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, La découverte, Paris, 1997.

qu'on peut lire sa trajectoire comme la rencontre entre plusieurs histoires collectives. » La notion de trajectoire évoque donc une succession de positions occupées par une même personne sans qu'il s'agisse nécessairement d'une progression ordonnée vers une position hiérarchiquement supérieure. Dans le cadre de cette recherche, l'approche en termes de trajectoire permet de saisir les relations entre un univers artistique et les individus qui s'y investissent corps et âme¹⁶.

Ensuite, dans un second temps, la mobilisation de la notion de « carrière » (E.C. Hughes, 1996 ; H.S. Becker, 1988 ; M. Darmon, 2003) vient s'inscrire dans le prolongement de celle de trajectoire. « L'étude des carrières a pour objet la dialectique entre ce qui est régulier et récurrent d'un côté et ce qui est unique de l'autre »¹⁷, ainsi, la situation du marché du travail, l'état du champ de la formation, l'institutionnalisation du champ chorégraphique sont autant de données déterminantes pour comprendre une biographie particulière. La carrière peut être lue comme un travail de négociation entre des ressources acquises antérieurement à l'entrée dans le métier (capital scolaire, formation en danse...) et l'univers des contraintes imposées par le champ. Ainsi, pour étudier la sortie du métier, la mobilisation du concept de Carrière¹⁸ semble tout à fait pertinente car il nous permet d'envisager la reconversion, non pas comme un état, mais comme le résultat d'un processus bien engagé durant l'activité professionnelle, laissant entrevoir l'idée que pour se reconvertir, il faut « faire certaines choses » c'est-à-dire passer par des étapes nettement identifiables¹⁹. Cette notion de Carrière telle qu'elle a été introduite par Hughes, puis reformulée par Becker et Goffman permet donc de transformer les individus en activité, nous permettant ainsi d'introduire la temporalité et donc la notion de durée dans l'étude des professions étudiées précédemment de façon synchronique. Dans ce cadre d'étude, la dynamique interne de la Carrière semble d'autant plus intéressante à approfondir car on peut supposer qu'elle s'accompagne d'une élaboration progressive d'un ensemble de possibilités de « sorties ». En effet, la Carrière du danseur va se construire à partir d'un travail à la fois d'imposition des normes via les institutions, d'incorporation de celles-ci dans un ordre social et temporel donné, façonnant ainsi des opportunités diverses de réinvestissement social et/ou professionnel au moment de quitter la scène. Or, dans cette perspective, la question de l'apprentissage est centrale car, comme le souligne M. Darmon

¹⁶ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, pp. 69-72.

¹⁷ E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit., p. 176.

¹⁸ Pour différencier le concept sociologique du mot usuel de carrière (sens commun), nous écrivons le terme sociologique avec un « C » majuscule, soit « Carrière ».

¹⁹ H.S. Becker, *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris 1985 (1^{ère} éd. 1963)

dans son étude sur les Carrières anorexiques²⁰, « pour faire, il faut avoir appris ». L'étude du processus d'incorporation prend alors tout son sens dans cette recherche. En effet, la danse est un ensemble de « techniques » au sens de M. Mauss, c'est-à-dire « un ensemble d'actes traditionnellement tenus pour efficaces »²¹. Ainsi, l'inculcation des dispositions qui font le danseur est essentiellement un processus d'incorporation dans lequel « le corps pédagogique a pour fonction de substituer au corps sauvage [...] un corps habitué, c'est-à-dire temporellement structuré »²². Autrement dit, l'étude de la Carrière implique aussi l'étude des processus qui façonnent le corps ainsi que l'engagement dans l'activité et qui contribuent par là même à la production sociale de ce corps (de la prime éducation au sein de la sphère familiale au travail dans les compagnies en passant par la formation dans le cadre d'une école de danse). Il sera alors intéressant de saisir ce travail du corps aux différentes étapes de la Carrière, de manière à comprendre comment ce capital pourra être renégocié et par la suite réinvesti au moment de quitter le métier.

3. Genèse d'une approche sociologique

➤ Choix de la thématique de recherche

Si la problématique de la construction et de l'évolution des modalités professionnelles au fil de la carrière chorégraphique articulant engagement artistique et éléments biographiques détermine dès le départ mon intérêt porté à la sociologie et constitue le fil directeur de mes recherches, le choix de l'étude du processus de reconversion n'est apparu qu'au lendemain de mon DEA. Les travaux réalisés au cours de cette année visaient alors à montrer que l'utilisation de la nudité en danse contemporaine, aussi bien chez les chorégraphes que chez les danseurs, malgré un discours artistique fortement empreint de croyance, pouvait s'envisager comme une modalité professionnelle permettant de se positionner plus favorablement sur un marché du travail extrêmement concurrentiel. Il s'agissait alors d'analyser les Carrières des différents protagonistes pour comprendre la construction sociale de cette modalité professionnelle à l'intérieur des trajectoires individuelles et la justification artistique accompagnant l'engagement dans cette voie. La thèse ne s'inscrit donc pas dans une démarche de reconversion thématique et théorique puisqu'elle se propose de mettre en lumière un processus inéluctable de la carrière artistique : la sortie du métier. Le choix de cet

²⁰ M. Darmon, *Devenir anorexique, une approche sociologique*, Paris, La découverte, 2003.

²¹ M. Mauss, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.

²² P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, Genève, 1972, p.196.

objet s'explique dans un premier temps par la découverte de cette thématique furtivement abordée par P.E. Sorignet dans son analyse du métier de danseur contemporain. C'est ainsi que son questionnement vint piquer au vif ma curiosité, me léguant ainsi les prémices d'une réflexion autour du processus de reconversion professionnelle. Puis, dans un second temps, les réalités institutionnelles vinrent conforter mon choix. En effet, tant au niveau du Ministère de la Culture et de la Communication qu'au niveau des institutions professionnelles (écoles et compagnies), le problème posé par la sortie précoce du métier associée à un manque de formations aboutissant au désœuvrement des danseurs s'inscrit au rang des priorités. De nombreux rapports institutionnels voient le jour, des études s'engagent de tout côté plaçant alors mon objet d'étude au cœur de problématiques actuelles et concrètes.

➤ Objectivation de ma trajectoire et construction du goût pour la danse

En guise de prélude, comme le stipulent de nombreux auteurs (Pinçon, Pinçon-Charlot, 1991 ; Mauger, 1995 ; Weber, 1990 ; Beaud, Weber, 2003) il semble indispensable de clarifier mes origines sociales et quelques éléments de ma trajectoire, de façon à donner du sens au rapport à l'objet, au terrain et à la relation d'enquête. Fille d'une mère au foyer dont l'enfance est marquée par un processus de socialisation reproduisant une certaine domination masculine au sein d'une sphère familiale majoritairement féminine²³ et d'un père, issu de la petite bourgeoisie rurale²⁴ inscrite dans une logique d'ascension sociale, je suis l'aînée d'une fratrie de deux enfants vivant dans un contexte rural. Ma sociabilité enfantine, en continuité avec ma socialisation familiale, se caractérise essentiellement par la fréquentation assidue de différentes sphères sociales me permettant d'enrichir mon capital culturel (cours de musique, cours de danse, cours de tennis, catéchisme, théâtre) et les modes de vie de mes amis appartenant pour la plupart à des familles issues de classes sociales favorisées. Ainsi, inscrite dans une logique de reproduction sociale, je suis un parcours scolaire sans embûche où la

²³ Elevée dans un milieu urbain, fille unique, elle nourrissait une relation très fusionnelle avec sa mère, elle-même, mère au foyer. Son père, représentant commercial pour une marque de vêtements n'était pas très présent au sein du foyer. La proximité géographique permettait également à la mère et la fille de partager beaucoup de moments avec les grands-mères très investies dans la sphère familiale et domestique. Scolarisée dans une école privée de filles, tenue par des religieuses, elle s'investit de façon notable dans la religion. Ainsi, elle a grandi dans un milieu social où les femmes occupent le devant de la scène privée et où l'éducation scolaire joue un rôle prépondérant dans la socialisation féminine.

²⁴ Avec un père instituteur dans un village et une mère responsable des ressources humaines dans un hôpital, il est l'aîné d'une fratrie de deux enfants. Sa socialisation familiale est très vite marquée par l'importance accordée à la réussite scolaire et à l'accumulation du capital culturel. Avec ses parents, il voyage tous les étés dans différents pays d'Europe, visite de nombreux musées, et il est également sensibilisé à la musique et à la lecture. Son parcours scolaire et professionnel s'inscrit donc par la suite dans un processus d'ascension sociale qui le mènera à poursuivre des études supérieures jusqu'à l'obtention du concours de pharmacien des hôpitaux (bac + 8).

valorisation du capital culturel est prépondérante et je poursuis ensuite des études dans le supérieur. Cependant, une rupture s'opère car le choix de suivre un cursus Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives (STAPS) après l'obtention d'un bac littéraire ne répondait pas aux attentes de ma famille qui aurait souhaité une insertion dans une filière plus prestigieuse. Mon goût²⁵ pour la diversité des enseignements m'amène donc à m'investir pleinement dans cette filière qui me procure un enrichissement personnel important, notamment avec la découverte de la sociologie qui constitue un élément clé de mon parcours universitaire.

C'est donc dans le cadre de cette sociabilité enfantine que je fais mes premiers pas dans la danse classique à l'âge de 6 ans avec une professeur, ancienne danseuse étoile âgée d'une soixantaine d'années qui prodiguait une formation « à l'ancienne » utilisant une canne pour marquer les temps et désigner de façon plus ou moins appuyée les parties du corps mal positionnées. Malgré la crainte que m'inspirait ce personnage, je prenais mon cours hebdomadaire, fortement encouragée par ma mère et ravie de passer un moment en compagnie de mes amies. Après une année, cette professeur est tombée gravement malade et pour notre plus grand plaisir, on a vu arriver une remplaçante aux méthodes beaucoup plus douces. C'est ainsi que je me suis peu à peu investie dans la danse, passant d'un cours hebdomadaire, à deux, puis trois pour arriver à l'adolescence à suivre quasiment un cours par jour. Mais ce goût pour la danse était également alimenté par mon entourage. En effet, dès le plus jeune âge, ma mère et ma grand-mère m'accompagnaient très régulièrement à Toulouse pour voir le ballet du Capitole ou d'autres spectacles, elles accordaient une importance toute particulière à l'achat de mes tenues en début d'année, mes parents se déplaçaient pour toutes mes représentations, filmant ou photographiant chacun de mes passages. Plus tard, à l'adolescence, la sociabilité amicale est venue accroître cet engagement. Tous les jours, à la sortie du collège, puis du lycée, nous nous retrouvions à trois copines pour partir au cours de danse. Ce rituel contribuait à alimenter notre croyance et notre goût de plus en plus prononcé pour la danse, nous conférant un mode de fonctionnement différent de la plupart des adolescents. A 15 ans, l'envie me prend de tenter l'entrée dans une école plus prestigieuse pour poursuivre de façon plus intensive mon parcours chorégraphique. Cependant, si mes parents avaient toujours soutenu mon engouement pour la danse en tant qu'amateur, il en était

²⁵ En multipliant les pratiques sociales et culturelles dès le plus jeune âge, mon goût pour la diversité s'est socialement construit. En outre, même si mes parents s'accordent sur un certain nombre de valeurs et de codes sociaux, j'ai grandi au milieu de divergences d'opinion (politiques, religieuses...) conséquentes sur des grands thèmes de notre société. Ainsi, j'ai pu faire l'expérience de différentes interactions sociales où les rapports de force ou de domination s'expriment de façon condensée, aiguisant alors mon goût pour la confrontation des idées.

autrement pour un engagement plus conséquent. Au même moment, ma professeur de danse me conseille de perdre du poids pour espérer entrer dans une école à Toulouse car si la technique compte, le physique reste un élément rédhibitoire. Finalement, j'abandonne là toute velléité de formation supérieure et poursuit mon parcours dans les mêmes conditions. Ce n'est qu'une fois à la faculté que je me suis davantage investie dans la danse, en découvrant un nouvel univers : la danse contemporaine. La rencontre avec un chorégraphe local m'a permis d'envisager la danse autrement, dans une autre relation au corps, au temps, à l'espace, me donnant alors l'opportunité de participer à des créations et de se confronter régulièrement à la scène par le biais de sa compagnie. En parallèle de mes études, je suis tous les jours des cours de danse, alternant classique, contemporain, barre à terre et jazz. Par ce biais, les rencontres se multiplient et les contacts avec des danseurs se font de plus en plus fréquents et même si je ne me destinais pas à une carrière d'interprète, je me sentais progressivement intégrée dans ce groupe social. Mon investissement en tant qu'amateur était de plus en plus important et la danse occupait une large partie de mon temps²⁶ en dehors des études. Ainsi, j'ai pu faire l'expérience de quelques créations avec de petites compagnies contemporaines qui m'ont permis de toucher du doigt les problématiques liées à cette profession si incertaine et aléatoire.

Ainsi sensibilisée à la dimension professionnelle de cet art, lors de mes premières recherches dans le cadre universitaire, je me tourne spontanément vers cet objet qui finalement faisait partie intégrante de ma trajectoire et surtout de mon quotidien. Ma connaissance du terrain se trouve alors enrichie grâce notamment à la lecture des travaux de P.M. Menger qui m'apportent un éclairage nouveau sur les professions artistiques et aiguissent ma curiosité ainsi que mes capacités d'analyse sociologique. Je découvre une nouvelle entrée dans la façon de considérer le monde des arts. En effet, je prends conscience que derrière le discours artistique (socialement construit) partagé par l'ensemble du groupe des pairs, se dessinent des perspectives professionnelles qui méritent d'être étudiées en tant que telles. Certes la danse est un art relevant alors de représentations sociales « bohèmes », mais elle est aussi une profession, impliquant dès lors des notions de marché du travail, de rémunération, d'institution ou encore d'organisation. Mon expérience de terrain et l'évolution de ma formation sociologique m'incitent donc à travailler plus précisément sur cet environnement

²⁶ Le temps accordé à la danse ne comprenait pas uniquement les heures de cours, mais s'articulait avec la construction progressive d'une nouvelle culture chorégraphique qui passait par les spectacles, les lectures, les films, les stages...

professionnel artistique aux modalités si spécifiques, et à me consacrer plus particulièrement aux questions relatives à la sortie du métier.

4. Un investissement progressif des terrains d'enquête

➤ Positionnement théorique, choix méthodologiques et terrains d'enquête

Au même moment, je relis les travaux de H.S. Becker²⁷ et j'assiste à un séminaire de M. Darmon sur les carrières anorexiques qui vont orienter certains choix méthodologiques. En effet, plutôt que de considérer la sortie du métier comme un état, une frontière, c'est-à-dire quelque chose de stable, je souhaitais m'inscrire dans ce courant qui tend à considérer plutôt les changements et les transformations et à analyser les conduites des individus selon une logique du processus. Ainsi, comme E. Goffman le propose dans son étude sur les malades mentaux dans les asiles²⁸, j'envisage de traiter la reconversion professionnelle des danseurs en mettant en correspondance deux processus différents : la fabrication et l'imposition des normes dans l'univers de la danse ainsi que la socialisation et la construction identitaire des danseurs. Il s'agit dès lors de croiser deux structures : celle de l'institution et celle d'une biographie montrant à la fois ce qui peut être « commun aux différents individus en insistant notamment sur l'existence d'un ordre temporel et social, mais également en relevant les variations qui représentent les manifestations uniques, mais toujours sociales, des expériences individuelles. »²⁹

Une fois ce choix méthodologique effectué, j'oriente mes recherches dans deux directions : d'un côté les terrains d'enquête pertinents pour mesurer le poids des institutions dans la construction et l'imposition des normes durant toute la carrière d'un interprète et de l'autre, l'établissement de profils intéressants pour saisir les enjeux de conversion et de reconversion des capitaux acquis au fil du temps.

Le choix des terrains d'enquête se porte alors sur deux types d'institution qui jouent un rôle complémentaire dans la vie professionnelle du danseur et qui présentent une certaine continuité dans la construction et le maintien de la croyance chez l'artiste : l'institution de formation qui occupe dans un premier temps, une place essentielle dans l'incorporation des normes chorégraphiques puis la compagnie ou le ballet qui prennent le relais en édictant

²⁷ BECKER H.S., *Outsiders*, op. cit.

BECKER H.S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. La Découverte, Paris, 2002 (1^{ère} édition 1998)

²⁸ E. Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1968.

²⁹ M. Darmon, *Devenir anorexique, une approche sociologique*, op. cit., p.88-89.

notamment les codes professionnels en vigueur. Ainsi déterminées, ces institutions pourront faire l'objet d'une enquête alliant observations, questionnaires et entretiens.

Ensuite, dans un second temps, il s'agit d'identifier les principales caractéristiques à prendre en considération pour constituer la population enquêtée. Afin d'analyser le processus de reconversion dans sa globalité, il semblait donc pertinent d'accorder une importance toute particulière à quatre critères : l'identité sexuée (homme ou femme), le niveau d'excellence du parcours professionnel (parcours correspondant à différents niveaux de prestige), la temporalité de la carrière (engagement dans la carrière, fin de carrière, sortie du métier) ainsi que l'orientation professionnelle de l'après-danse (nouvelle sphère sociale et/ou professionnelle réinvestie). Par la suite, il s'agissait de décliner ces modalités de manière à obtenir un travail biographique riche, varié et de qualité, notamment par le biais d'entretiens avec les personnes concernées et parfois avec certains membres de leur entourage familial.

➤ Choix de la danse classique

Le travail de recherche initial envisageait donc d'étudier la sortie du métier des danseurs en considérant les particularités des différents marchés du travail selon les styles de danse et notamment, en mettant en parallèle la danse contemporaine et la danse classique. Les premiers entretiens ont été effectués dans cette logique-là, mais il s'est vite avéré difficile de traiter les deux en même temps. En effet, les liens tissés dans le domaine de la danse classique me donnait accès à des institutions professionnelles de référence (un ballet dans une grande ville de province et un conservatoire national) et donc à une population homogène en termes de parcours de formation, mais aussi professionnel. De même, l'organisation extrêmement institutionnalisée et hiérarchisée de la danse classique me permettait de mettre l'accent sur le rôle essentiel des institutions dans la carrière du danseur. Or, en danse contemporaine, les trajectoires des danseurs interrogés présentaient peu de similitudes, particulièrement dans leur rapport à la formation. Il semblait alors impossible d'étudier le poids des institutions et de la socialisation, ce qui rendait difficile la comparaison des styles de danse dans le processus de conversion et de reconversion lors la sortie du métier. Seule la trajectoire d'une danseuse ayant suivi une formation dans un centre reconnu de danse contemporaine³⁰ a été utilisée car malgré la différence de style, nous retrouvons des conditions de pratique ainsi que des processus de construction de la vocation similaires à la danse classique.

³⁰ Il s'agit du Centre National de danse contemporaine d'Angers : institution présentant des modalités similaires aux Conservatoires Nationaux de Paris et de Lyon, mais se consacrant à la danse contemporaine. Nous retrouvons vraiment le même travail de la part de l'institution que dans le cadre de la danse classique.

Cette hétérogénéité des Carrières m'a donc amenée à repenser la problématique sous l'angle de la danse classique uniquement. Cependant, les entretiens effectués en danse contemporaine, mis en lumière avec des travaux précédents sur le métier de danseur contemporain, me permettent parfois d'avancer certaines tendances professionnelles propres à chacun des styles, mettant en exergue la spécificité du marché du travail de la danse classique. Enfin, il est nécessaire de rappeler que la danse classique avait encore, jusqu'au milieu des années 80, une position dominante dans le champ de la danse. Or pour travailler sur la sortie du métier, je me suis essentiellement intéressée à des danseurs formés avant 1990. A cette période, les formations étaient essentiellement classiques étant donné que les premières formations en danse contemporaine datent des années 90. En revanche, plus on avance dans le temps, plus on s'aperçoit que la frontière entre les styles de danse s'amenuise et que les danseurs se différencient de moins en moins sur ce plan-là. En effet, aujourd'hui, il est assez rare de trouver des compagnies se consacrant uniquement à des œuvres classiques ou néo-classiques. Par conséquent, les employeurs ont tendance à recruter des danseurs capables d'une certaine polyvalence leur permettant d'aborder des répertoires divers et de satisfaire ainsi une demande de plus en plus hétérogène. Cependant, il est intéressant de noter que les danseurs conservent toutefois un attachement particulier à l'un ou l'autre des styles, en fonction de leurs goûts, de leurs capacités, mais également de leur âge ou encore de leur physique.

Pour toutes ces raisons, j'ai donc fait le choix de restreindre le champ d'étude à la danse classique qui comporte des caractéristiques bien précises et surtout nettement identifiables tant au niveau des institutions que des codes sociaux propres à ce groupe d'appartenance.

➤ Le ballet du Capitole, le Conservatoire National Supérieur de Paris et l'Opéra de Paris : trois institutions à l'étude

Le Ballet du Capitole : Le choix de cette compagnie s'est rapidement imposé pour des raisons à la fois de proximité géographique, de réseaux mais également de style de danse proposé. En effet, parmi toutes les compagnies composant le réseau des théâtres lyriques français, le ballet du Capitole est particulièrement reconnu pour ses programmations à dominante classique et néo-classique.

Afin d'intégrer l'institution, je réalise dans un premier temps une demande de stage sur un an qui me permettrait de pénétrer ce milieu et de jouir d'une position privilégiée d'observateur. Malheureusement ma demande essuie un refus ; mais cette démarche ne reste pas vaine

puisque'elle me permet d'entrer en contact avec la chargée de diffusion du ballet, elle-même engagée dans une thèse. Après un premier entretien, nos contacts se font de plus en plus fréquents et elle deviendra finalement une interlocutrice privilégiée tout au long de l'enquête. Par son entremise, j'ai pu progressivement avoir accès aux danseurs, aux personnels administratifs ainsi qu'à certaines personnes responsables de l'encadrement artistique. De fil en aiguille, ma présence est devenue de plus en plus régulière, voire familière, aussi bien au moment des cours, des répétitions ou encore de certaines petites tournées. Les danseurs qui, dans un premier temps, me considéraient comme une « intruse » ont petit à petit appris à me connaître jusqu'à ce que ma présence ne soit plus perçue comme un événement parasite.

Dans ce contexte, j'ai pu effectuer quelques observations ainsi qu'une vingtaine d'entretiens³¹ avec des danseurs issus de générations différentes. Parmi cet échantillon, on compte donc des danseurs en activité, des anciens danseurs, mais également des danseurs envisageant de quitter le métier ou tout du moins en période de questionnement. Il me paraissait important de recueillir les propos de danseurs à différents moments de la carrière de manière à comprendre le processus de sortie du métier et les différentes phases qui le composent. Mon travail s'inscrivant dans la durée, j'ai eu l'opportunité de suivre quelques parcours et réaliser ainsi une succession d'entretiens mettant en exergue cette logique de processus et de transformations au fur et à mesure de la Carrière.

Ensuite, les entretiens effectués avec les responsables administratifs et artistiques m'ont permis d'identifier la spécificité de son mode de fonctionnement, de situer le ballet dans un espace professionnel et artistique particulier, et d'articuler la situation officielle du danseur interprète et « ses significations intimes³² ».

Le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) :

Afin de déterminer le rôle de l'institution de formation dans la carrière d'un danseur classique, il était important de choisir une école s'inscrivant dans la tradition classique et offrant une insertion professionnelle conséquente, depuis de nombreuses années. Or, historiquement, le CNSMDP occupe une place importante dans le processus de transmission. Longtemps considéré comme l'anti-chambre de l'Opéra, il représente un vivier important de danseurs de bon niveau et son statut lui confère une certaine légitimité dans le monde de la

³¹ Parmi ces entretiens certains ont donné lieu à la construction de portraits biographiques et d'autres revêtaient un caractère moins formel puisqu'ils n'étaient pas forcément enregistrés. Certains entretiens ressemblaient donc davantage à des discussions, notamment au moment de pauses ou des soirées. Cependant, les informations recueillies lors de ces échanges restent pertinentes pour bien saisir les enjeux du processus de reconversion.

³² Notion mise en évidence par Goffman dans son travail sur la condition des malades mentaux dans les asiles, *Asiles*, op. cit.

danse. En ciblant cette institution, il devenait possible de réaliser une enquête statistique à partir des fichiers des élèves formés entre 1980 et 1989. Mais, dans un premier temps, l'accès aux dossiers m'a été catégoriquement refusé car je n'appartenais pas moi-même à l'institution et qu'il y avait une certaine confidentialité à préserver. Alors, pour contourner cette difficulté, j'ai proposé de travailler pour l'institution en tant que chargée de mission et de lui restituer les éléments de mon enquête. Cette démarche fut alors validée, et je me mis en cheville avec le département responsable des études et du suivi de l'insertion professionnelle. Nous nous accordons alors pour mener un travail par questionnaire, à partir des dossiers d'inscription de l'époque. Cependant, la difficulté à retrouver les différentes personnes ne nous a pas permis de présenter des résultats significatifs. Nous avons obtenu une cinquantaine de questionnaires sur les 240 personnes inscrites et seule à peu près la moitié des personnes ont à ce jour été retrouvées. Afin de pallier cette faiblesse méthodologique, j'ai organisé avec une ancienne élève du CNSMDP une journée de rencontre pour les danseurs formés au CNSMDP. L'objectif de cette journée était double : il s'agissait pour les danseurs de leur donner l'occasion de se retrouver, d'échanger voire de renouer, et pour moi, de mobiliser les réseaux de chacun des danseurs déjà rencontrés afin d'augmenter le nombre de participations aux questionnaires tout en réalisant de petits entretiens. Cependant, en procédant de la sorte, je me suis aperçue d'un biais méthodologique car ma population enquêtée se composait majoritairement de personnes ayant fait une carrière dans la danse ou dans le monde artistique. De plus, il est également important de souligner que les personnes en grande difficulté par rapport à leur carrière ainsi qu'à leur sortie du métier, ont tout simplement refusé de répondre au questionnaire, prétextant un manque de temps ou une aversion par rapport au sujet traité. Comme le précise S. Beaud et F. Weber, l'enquête peut être interprétée comme un marché (Mauger, 1991) où se confrontent une offre explicite de rencontre, de parole (celle de l'enquêteur) et une demande, elle plus souvent implicite, de parole de la part des enquêtés. Autrement dit, on ne choisit pas ses enquêtés uniquement sur ces critères objectifs et bien souvent, ce sont les opportunités qui créent les échanges.

Opéra de Paris : En recentrant mon travail de thèse autour de la danse classique, l'Opéra de Paris s'est avéré incontournable. Fleuron de cet art depuis le XVII^{ème} siècle, l'Opéra incarne l'excellence et la seule évocation de son nom s'accompagne d'un florilège de représentations plus prestigieuses les unes que les autres. Outre cette notoriété, l'Opéra présente également des spécificités institutionnelles qui peuvent amener une analyse spécifique quant au rôle de l'excellence dans la carrière du danseur de sa formation à sa sortie du métier. En effet,

l'Opéra est la seule institution à fonctionner quasiment en autarcie en proposant à la fois la formation des jeunes danseurs ainsi qu'une opportunité d'insertion professionnelle, véritable symbole de l'excellence chorégraphique. Autrement dit, l'école et donc les professeurs (d'anciens danseurs du ballet pour la plupart) assurent une sélection extrêmement rigoureuse dans le but de former une élite qui viendra non seulement grossir des rangs du ballet mais qui rayonnera aussi dans toutes les plus grandes compagnies internationales. Les danseurs formés en son sein ne rencontrent donc aucune difficulté au moment de leur insertion professionnelle. Dépositaires d'une culture associée à un savoir-faire d'excellence, ces interprètes sont fortement prisés sur un marché du travail où la concurrence favorise les recrutements d'excellence.

De plus, l'Opéra de Paris est la seule institution à fixer officiellement un âge de fin de carrière et à verser une pension à vie à ses anciens danseurs. Ce mode de fonctionnement permet aux danseurs de plus de 42 ans de jouir d'un revenu régulier au-delà de leur activité professionnelle. Cette sécurité financière n'est alors certainement pas sans conséquence lorsque l'on doit réfléchir à l'après-danse.

Modèle de l'organisation hiérarchique classique de la danse, il semblait donc pertinent dans ce travail de thèse d'approfondir le rôle de cette institution tant au niveau de la formation d'excellence que dans la sortie du métier et de soulever la problématique de l'enfermement symbolique qu'entretiennent ces institutions chargées de l'éducation des élites consacrées et du retour au monde profane.

Mais si le choix de ce terrain semblait tout à fait approprié, l'accès en était beaucoup moins aisé. En effet, ne jouissant d'aucun contact en interne, je suis passée par la voie institutionnelle. Cependant, l'éloignement géographique ne facilitait pas non plus la prise de contact et l'obtention d'un premier rendez-vous fut assez difficile. Après de nombreux courriers adressés aux administrateurs, aux professeurs ainsi qu'aux danseurs, je réalise un premier entretien avec une ancienne danseuse étoile fraîchement nommée professeur à l'école de Nanterre. Etant elle-même dans cette transition entre danse et enseignement, elle s'est sentie concernée par mes recherches et a rapidement donné suite à ma sollicitation. A la suite de cette rencontre, j'ai eu accès à de nouveaux contacts qui eux-mêmes m'ont entraînée vers de nouvelles opportunités. Ainsi, en mobilisant les cercles de sociabilité des uns et des autres, j'ai pu recueillir un matériau intéressant auprès des danseurs de l'Opéra de Paris.

Mais pour compléter cette approche biographique, il paraissait incontournable de rencontrer des responsables administratifs en charge de l'institution. A maintes reprises j'ai pu avoir des

échanges avec l'administrateur de la danse qui m'ont permis d'approfondir mes connaissances aussi bien sur le plan politique que culturel.

C'est ainsi qu'au fil des entretiens, des répétitions générales publiques ou encore des visites des lieux, cette institution qui avait pour moi des allures de forteresse imprenable est progressivement devenue familière, m'offrant alors une lecture riche de son fonctionnement si spécifique.

➤ Combinaison des méthodes d'enquête

Le choix des terrains d'enquête présenté précédemment correspond à l'utilisation de méthodes de recueil de données particulières à la fois de type quantitatif et qualitatif, qui présentent une véritable complémentarité. La présentation des différentes méthodologies mobilisées dans le cadre de l'enquête respecte l'ordre chronologique d'utilisation sur le terrain, même si certaines se sont superposées dans le temps.

⇒ Un travail documentaire préalable (Beaud, Weber, 2003)

Dans un premier temps, il s'agissait de s'approprier un corpus de connaissances sur le monde de la danse et de se familiariser avec les terrains d'enquête. Le premier terrain abordé était celui du ballet du Capitole en raison de sa proximité géographique et des relations déjà existantes à la suite à mon expérience passée. Par conséquent, la première démarche a consisté à récolter un maximum d'informations sur l'institution et son fonctionnement, mais aussi plus largement sur la place de la danse classique en France, son histoire, ses traditions, son organisation ainsi que sur les grandes lignes des politiques culturelles depuis les années 1970. Des entretiens avec certains membres de l'organisation administrative du ballet sont également venus alimenter cet ensemble de connaissances. Mon goût pour la danse ainsi que mes expériences m'ont permis une appropriation rapide de ces diverses connaissances. En outre, la compréhension du langage indigène, incontournable pour mener à bien une enquête ethnographique, me donne une certaine légitimité lors des premières rencontres.

Lors de l'investissement du deuxième terrain (le CNSMDP), je profite de l'expérience et des connaissances du premier en mobilisant certains réflexes, mais également certaines grilles de lecture affinées tout au long de cette première année de terrain. Cependant, une deuxième étape dans le travail documentaire s'avère nécessaire, puisqu'il s'agissait pour moi de la découverte d'une nouvelle institution au statut et aux fonctions bien différents. L'exploitation des données d'archive du CNSMDP m'a permis d'accéder à l'histoire de l'institution, à son fonctionnement, à ses processus de sélection, à ses palmarès ainsi qu'à toutes les informations

concernant les professeurs et les élèves. De plus, le CNSMDP s'est doté depuis quelques années d'un pôle chargé d'effectuer des études sur les insertions professionnelles et les évolutions de carrière de tous les élèves aussi bien musiciens que danseurs. La consultation de ces travaux ainsi que les nombreux échanges avec la responsable m'ont permis d'affiner ma lecture de ce terrain.

Enfin, j'ai pu profiter des liens étroits qui existaient entre le CNSMDP et l'Opéra pour favoriser mon accès au troisième terrain. En effet, si aujourd'hui la scission entre les deux écoles est nette, cette frontière est restée floue pendant de longues années. Jusque dans les années 1990, certains professeurs, aujourd'hui retraités partageaient leur emploi du temps entre les deux institutions et les danseurs prenaient fréquemment des cours dans les deux lieux sans véritable distinction. Ainsi, en développant l'interconnaissance au sein du CNSMDP, j'ai pu accéder plus facilement à l'Opéra de Paris et obtenir les rendez-vous tant espérés. Par la suite, j'ai reçu un accueil favorable et l'administrateur de la danse m'a fourni un grand nombre d'information relatives au fonctionnement du ballet, son recrutement, son organisation, sa composition et son histoire. De même la directrice des ressources humaines m'a permis d'étudier plus en détail la gestion des carrières ainsi que la façon d'envisager la sortie du métier avec le rôle d'accompagnement que l'institution tente de mettre en place.

Ainsi, le travail documentaire pour les trois terrains d'enquête s'est avéré complémentaire, chacun apportant un éclairage nouveau sur le précédent. Bien entendu, ce travail propre aux institutions a été enrichi par une fréquentation assidue de spectacles, de conférences, par un approfondissement de ma culture chorégraphique mais aussi par un ensemble de lectures concernant le monde de la danse, de ses balbutiements aux faits d'actualité. Enfin, les lectures des rapports ministériels et des différentes commissions sur la danse m'ont permis de constituer un état des lieux plus précis des préoccupations politiques concernant mon objet d'étude.

⇒ Les entretiens

Dans le cadre de cette enquête, le travail par entretien représente la méthode d'investigation principale car la présence permanente au sein des institutions était difficile à négocier. Ainsi, ne pouvant observer de façon permanente *in situ* les enquêtés, j'ai fait le choix de recueillir par le biais d'entretiens ethnographiques leurs propres observations ainsi que leurs trajectoires que j'ai ensuite pris soin de resituer dans leur milieu d'interconnaissance, c'est-à-dire dans un contexte particulier dont on ne négligera pas l'aspect historique et local. Cependant, il est important de distinguer les différents niveaux d'entretien réalisés durant ces quatre années de

terrain, car un entretien approfondi avec un enquêté qui parle longuement, s'investit dans la réflexion menée et aboutit à des avancées n'est pas comparables à un entretien avec un représentant d'un groupe qui va s'exprimer de façon impersonnelle.

Les entretiens avec les responsables administratifs et artistiques des différentes institutions³³ renseignent sur les modalités de fonctionnement de chacun des lieux étudiés, mais également sur leur rôle dans la construction du discours artistique, condition *sine qua non* d'un engagement corps et âme dans la profession. Garant d'une certaine transmission culturelle, ils livrent aisément aussi bien des informations objectives sur le champ de la danse que leur point de vue sur le thème de la sortie du métier. Ces entretiens durent entre 1h et 2h et se déroulent pour la plupart dans les bureaux des enquêtés.

Les entretiens ethnographiques avec les danseurs ou anciens danseurs³⁴ visent à retracer les continuités et les ruptures façonnant les Carrières tout en prenant en considération la construction et le réinvestissement de leurs dispositions incorporées au cours de leur socialisation familiale et artistique. Ils représentent alors le cœur du travail et font l'objet d'un réel approfondissement afin de pouvoir reconstruire, à la fois à partir de données objectives mais également subjectives, des trajectoires les plus fines possible. La durée de ces entretiens a pu varier entre 2h et 4h dans des lieux favorisant l'échange (studios de danse, leur domicile, café fréquenté...) puisqu'ils étaient chaque fois proposés par le danseur lui-même. Les thèmes abordés étaient les suivants : leurs caractéristiques sociales, leur arrivée dans la danse (influence des parents, des professeurs, des autres membres de la fratrie...), leur formation et plus particulièrement leur rapport à la formation, leur insertion professionnelle, leur carrière d'interprète, leur trajectoire scolaire, leur vision du marché du travail, leur fin de carrière (leur nouvelle profession/ activité pour certains), leur rapport au corps (apparence, santé, alimentation), leur consommation culturelle, leur conjoint et leur vie familiale. Mais pour la plupart, cet entretien a souvent donné lieu à des échanges³⁵ *a posteriori*, favorisant ainsi le suivi et l'évolution des individus engagés dans le processus de conversion. Afin de compléter ce recueil de données par entretien, dans quelques cas, j'ai pu réaliser des entretiens

³³ Ces entretiens sont au nombre de 6 dans cette enquête, soit deux par institution (Capitole, CNSMDP, Opéra)

³⁴ J'ai pu réaliser 30 entretiens ethnographiques, mais certains n'ont pas fait l'objet d'une analyse approfondie car ils concernaient des parcours dans le domaine de la danse contemporaine ou ne présentaient pas assez d'éléments objectifs me permettant d'affiner le vécu.

³⁵ Par contre, certains de ces échanges n'ont pas pu donner lieu à un enregistrement car ils avaient lieu dans des conditions relevant de liens amicaux ou de discussion fortuites. Dans ces cas-là, la situation d'entretien enregistrée pouvait paraître totalement inappropriée. De même, lors de la journée des anciens élèves du CNSMDP, les échanges ont été très riches et surtout très nombreux sans pour autant avoir fait l'objet d'une situation d'entretien formalisée. Les propos ont pu être retranscrits le soir même dans le journal de terrain de façon à pouvoir tout de même les exploiter.

approfondis avec un membre de la famille (père, mère ou conjoint), obtenant ainsi des points de vue différents sur des événements relatés par les enquêtés.

Enfin, des entretiens³⁶ que l'on qualifiera plutôt d'échanges informels ont permis d'avancer davantage de généralités sur le séquençage de la Carrière et d'approfondir certains éléments de réponse fournis par le questionnaire (cf partie ci-dessous).

⇒ L'observation

Les différents entretiens réalisés dans le cadre de cette étude s'appuient sur des observations préalables de terrain et vont en retour aiguïser les observations à venir. Comme le préconisent S. Beaud et F. Weber³⁷, il ne s'agit pas de compartimenter les deux outils car l'entretien et l'observation font progresser l'enquête de concert. En effet, les entretiens s'inscrivent et prennent du sens dans le cadre d'une enquête sur le terrain. Sur les trois institutions étudiées, seul le Ballet du Capitole m'a autorisé un travail d'observation relativement régulier. En effet, l'éloignement géographique avec le CNSMDP et l'Opéra ne me permettait pas une réelle immersion dans les structures. En revanche, à chacune de mes visites³⁸, j'ai pu assister à des cours ou à des répétitions, visiter les différents locaux ou encore m'entretenir avec des responsables administratifs ou artistiques au sein des deux institutions. Chacune de ces visites était par la suite consignée dans un journal de terrain.

Dans le cadre du ballet du Capitole, j'ai assisté à de nombreux cours qui s'enchaînaient ensuite avec des créneaux de répétition. Quasiment tous les mois pendant une année, je venais au studio, rencontrais les danseurs, les administratifs, partageais un café pendant la pause, j'étais invitée au buffet de fin d'année et j'ai également passé une semaine avec eux en tournée. Tous ces moments m'ont permis d'avoir une lecture différente de l'institution et de mieux saisir les interactions entre les différents acteurs. Associées aux entretiens, ces observations ont contribué à analyser de façon pertinente le poids des institutions sur la construction et le maintien de la vocation dissimulés la plupart du temps à l'intérieur du discours artistique.

Enfin, il est important de préciser qu'il ne s'agit là que de l'observation directe qui consiste selon H. Péretz simplement « à être le témoin des comportements sociaux d'individus ou de groupes dans les lieux même de leurs actions ou de leur résidence sans en modifier le

³⁶ On peut estimer à une trentaine le nombre de personnes interrogées selon cette modalité d'enquête.

³⁷ S. Beaud, F. Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, op. cit., p. 178

³⁸ Pendant deux années, je passais une semaine tous les deux mois à Paris pour faire du terrain.

déroulement ordinaire.»³⁹ J'observe donc les situations en retranscrivant de manière chronologique les faits et les discours dans le but de replacer dans un contexte social et professionnel particulier les différents entretiens approfondis.

⇒ Le questionnaire

Le questionnaire⁴⁰ a été élaboré avec l'accord du CNSMDP afin de recueillir des informations sur le devenir des danseurs au lendemain de leur formation au sein de l'institution. Dans le cadre de mon enquête, cet outil me permettait d'appréhender le rôle de l'institution dans la carrière du danseur interprète de son insertion à sa reconversion. Il s'organise autour de cinq parties communes et une choisie par le danseur selon sa situation actuelle. Le socle commun débute par les caractéristiques sociales et professionnelles du danseur, puis il se poursuit avec la formation au CNSMDP, le parcours scolaire, l'insertion sur le marché du travail de la danse, puis le déroulement de la carrière en tant qu'interprète.

La dernière partie du questionnaire présente 4 choix possibles :

« Aujourd'hui, avez-vous terminé votre carrière professionnelle de danseur interprète ? »

Si OUI : { - Vous avez une profession autre que danseur interprète, répondez aux questions de la catégorie A
- Vous n'êtes plus danseur et vous effectués des démarches de reconversion, répondez aux questions de la catégorie B

Si NON : { - Vous êtes toujours danseur mais vous commencez à préparer votre reconversion, répondez aux questions de la catégorie C
- Vous ne pensez pas à la reconversion, répondez aux questions de la catégorie D

L'objectif était de faire passer ce questionnaire à l'ensemble des danseurs formés entre 1980 et 1989 à partir des dossiers d'inscription retrouvés dans les archives de l'institution, soit 240 personnes. Dès le départ, la principale difficulté résidait dans la possibilité de retrouver les individus uniquement à partir d'une fiche d'inscription datant de plus de 20 ans dans le meilleur des cas. En mobilisant le réseau d'interconnaissance, le réseau des compagnies et des ballets, et en effectuant des recherches par Internet, nous sommes parvenus à localiser à peu

³⁹H. Péretz, *Les méthodes en sociologie, l'observation*, Paris, La découverte, 1998, p.14

⁴⁰ Un exemplaire du questionnaire est fourni en annexe 1

près la moitié des inscrits. Une fois cette démarche accomplie, j'ai pris contact en tant que chargée de mission pour le CNSMDP avec les différentes personnes de manière à leur présenter l'étude et l'intérêt du questionnaire pour l'institution. La grande majorité a accepté de remplir le document mais j'ai tout de même essuyé quelques refus notamment de personnes qui ne souhaitaient plus entendre parler de la danse car elle leur avait causé trop de désagréments. Cependant, une fois le questionnaire envoyé (par courrier ou courriel), un taux important de non-retour a été enregistré, malgré les relances téléphoniques ou par courriel. Finalement, nous n'avons pu recueillir que 56 questionnaires sur les 107 distribués. Ainsi, les données fournies par cet outil ne semblaient pas exploitables en l'état car le nombre de participation était beaucoup trop faible pour être significatif. Par contre, lorsque certaines réponses remportaient un fort taux de correspondance, nous les avons utilisées en référence avec d'autres enquêtes statistiques sur les mêmes thématiques, de façon à appuyer ou à confirmer des tendances ou des généralités. Ensuite, pour affiner les réponses fournies par le questionnaire j'ai réalisé des entretiens, souvent téléphoniques, avec les personnes acceptant d'échanger davantage sur le sujet.

Mis à part le faible taux de réponse, l'autre biais de ce travail réside dans la composition de l'échantillon retenu. En effet, dans un premier temps, nous pouvons relever que la façon dont nous avons procédé pour contacter les anciens élèves favorise un recrutement de danseurs ou tout du moins de personnes ayant poursuivi un tant soit peu dans ce milieu professionnel. De même, j'ai pu constater que les personnes qui ont répondu favorablement à ce type d'enquête et qui sont allés jusqu'à la restitution étaient encore une fois des personnes sensibilisées à l'évolution de la danse notamment grâce à un parcours professionnel dans le milieu artistique. Autrement dit, dans cette enquête, il n'y a aucune représentativité des personnes qui ont vécu l'absence ou la fin de carrière comme un véritable déclassement social. Seule, une personne⁴¹ dans cette situation a pu être interrogée lors de la journée des anciens élèves. Les éléments biographiques retenus à son propos présentaient donc un réel intérêt, même si ces données sont à manipuler avec beaucoup de précautions.

Ainsi, l'ensemble de ces méthodes d'enquête se combine sur le terrain et chacune d'elles renseigne et éclaire les autres. Chaque méthode procure au sociologue des données l'informant sur un des aspects de la réalité sociale objective ou vécue. Néanmoins, comme le

⁴¹ Il s'agit de Marie, qui encore aujourd'hui vit cette absence de carrière professionnelle comme un véritable échec certes professionnel, mais surtout identitaire.

soulignent S. Beaud et F. Weber, le sociologue doit faire usage de la réflexivité qui « consiste à rapporter l'enquête à ses conditions sociales de possibilité. »⁴²

➤ Ma position d'enquêtrice auprès des différents interlocuteurs

Comme s'accordent à le dire de nombreux auteurs, la situation d'enquête est tout sauf naturelle ou bien neutre car elle place le sociologue dans une relation sociale à la fois artificielle et inédite. Par conséquent, pour comprendre les dynamiques à l'œuvre dans la recherche, il est nécessaire de saisir ce qui se joue dans la relation du sociologue à ses enquêtés, d'identifier les rôles qu'on lui attribue dans les interactions suscitées par sa présence. Dans cette perspective, l'analyse réflexive du travail d'enquête apparaît comme une condition indispensable. Autrement dit, les données recueillies doivent s'analyser comme des effets de la situation d'enquête, c'est-à-dire « relativement à la relation établie entre le chercheur et l'enquêté, tous deux définis par leur sexe, leur âge, leur appartenance de classe et leurs divers attributs personnels. » (Guerandel, 2008)

Lors des premiers pas sur le terrain, il ne s'agit pas de surjouer « l'art du camouflage »⁴³ pour tenter de passer inaperçu, ce serait peine perdue car dans « tout milieu d'interconnaissance, la simple présence d'un inconnu déclenche toute une série de tentatives d'identification qu'il vaut mieux faciliter qu'esquiver. » (S. Beaud, F. Weber, 2003) Cependant, je fais en sorte de me conformer aux normes de présentation en vigueur dans les milieux abordés. Autrement dit, je soigne mon apparence physique de façon à adopter un style en conformité avec les différentes populations fréquentées, sans pour autant me déguiser. Lorsque je rencontre les danseurs ou que je viens dans les studios j'utilise une tenue assez neutre voire décontractée souvent avec un jean assorti d'un haut (pull ou t-shirt) féminin. J'utilise un maquillage discret aux teintes naturelles. Par contre, lors des entretiens avec les responsables des institutions, j'utilise une tenue vestimentaire plus classique, conforme aux normes de présentation du cadre administratif, de façon à acquérir une certaine légitimité au regard de ces dirigeants institutionnels sensibles au respect des codes. Dans le cadre d'une enquête ethnographique, la présentation de soi revêt un rôle important car elle peut conditionner la poursuite du terrain. Il s'agit donc, comme le souligne E. Goffman⁴⁴ de se présenter, c'est-à-dire décliner nom et qualité ; justifier sa présence, désamorcer les soupçons, offrir une image présentable,

⁴² S. Beaud, F. Weber, 2003, op. Cit. p. 297.

⁴³ Expression utilisée par G. Mauger, 1991, op. cit. p. 127

⁴⁴ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 et tome 2, Les éditions de Minuit, 1973.

supportable pour vous et pour l'autre. Autrement dit, une des règles de base dans l'attitude de l'enquêteur est d'obtenir de la part des enquêtés des marques de confiance qui permettront d'établir des relations saines et de recueillir des informations pertinentes.

Comme le souligne P. Bourdieu⁴⁵, la relation sociale de l'entretien est dissymétrique à double titre car « c'est l'enquêteur qui engage le jeu et institue la règle du jeu » produisant une violence symbolique redoublée par « une dissymétrie sociale chaque fois que l'enquêteur occupe une position supérieure à l'enquêté dans la hiérarchie des différentes espèces de capital, du capital culturel notamment. » Afin d'éviter que ce déséquilibre ne vienne perturber l'interaction j'utilise des stratégies de présentation d'enquête différentes selon les interlocuteurs et la méthode de recueil de données utilisées avec eux.

⇒ Face aux acteurs institutionnels

Lors des premières rencontres avec les acteurs institutionnels (Ballet du Capitole, CNSMDP, Opéra), je me présente comme une chercheuse en sciences sociales menant une thèse sur les carrières des danseurs classiques de leur formation à leur sortie du métier. Au prime abord, ce statut me confère une certaine légitimité auprès de ces interlocuteurs qui sont flattés de l'intérêt porté à leur travail.

Puis, au fil de l'entretien, certains se réapproprient mon sujet par rapport à leurs compétences et à leurs attentes. Par exemple, le directeur du CNSMDP voit à travers mon profil et ma proposition d'étude, une opportunité pour obtenir des données plus précises sur la place de son institution dans le paysage de la formation chorégraphique français, voire international. Jugeant ainsi que la situation d'interaction peut se solder par un profit symbolique, le directeur m'autorise l'accès aux archives après de nombreuses demandes restées en suspens auprès de ses subalternes.

Au sein du ballet du Capitole, la chargée de diffusion, elle-même engagée dans la poursuite d'une thèse se transforme rapidement en une alliée précieuse qui me permet d'accéder à de nombreuses informations, de multiplier les contacts et les entretiens et de participer à des événements intéressants⁴⁶. Sensibilisée aux difficultés de cet engagement, elle me confie alors ses propres doutes, interrogations, nouant ainsi une relation forte avec moi, me considérant parfois comme une confidente.

⁴⁵ Bourdieu P. (dir.), *La misère du monde*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 905

⁴⁶ C'est notamment grâce à elle que j'ai pu suivre les danseurs sur une tournée, que j'ai été invitée aux buffets de fin d'année ou que j'ai eu accès à certaines répétitions.

Ces différents interlocuteurs, eux-mêmes dotés d'un capital culturel important s'allient donc facilement à ma position d'enquêtrice, facilitent mon accès aux informations, au terrain, aux autres acteurs, et cultivent ainsi la relation en raison « des profits de distinction qu'elle leur procure. » (Mauger, 1991, p.137)

⇒ Dans le cadre du questionnaire pour le CNSMDP

En débutant ce travail, lors des démarches téléphoniques auprès des anciens élèves, je suis amenée à troquer ma casquette de sociologue pour revêtir l'habit de chargée de mission pour le compte d'un centre de formation. En effet, afin de soumettre le questionnaire aux danseurs, je me présente comme faisant partie de l'institution et décrit l'outil utilisé comme un moyen de faire le point sur le déroulement de leur carrière et leur regard rétrospectif sur la formation dispensée à l'époque par le CNSMDP. Dans cette situation de présentation, je me confronte alors à deux types de réactions qui vont par la suite influencer ma relation avec les enquêtés. Dans un premier cas, les danseurs interrogés m'associent à leur milieu d'interconnaissance et donnent aisément suite à ma demande. Le seul fait d'évoquer mon appartenance au CNSMDP s'accompagne d'un soulagement dans la voix de mes interlocuteurs qui se rendent alors disponibles et s'intéressent à l'étude voire font preuve d'initiatives en me livrant quelques impressions « à chaud » avant même qu'ils ne découvrent le véritable contenu du questionnaire. Ainsi, en me présentant de la sorte, je jouis d'une représentation positive auprès des interlocuteurs investis dans le monde de la danse.

Par contre, dans d'autres cas de figure, j'ai dû faire face à des refus, parfois virulents, en raison d'une histoire souvent douloureuse avec l'institution. Certains, catégoriques, ont mis un terme à la conversation téléphonique à la seule évocation du nom de l'institution sans me laisser le temps de la moindre explication. D'autres ont assorti leur refus de répondre au questionnaire d'un commentaire déplaisant, voire agressif, vis-à-vis de l'institution. On peut alors supposer que ces danseurs refusent la situation d'enquête afin de se soustraire à un rappel à l'ordre inutile de la domination économique et culturelle renforcée par le désenchantement causé par l'institution et sa construction d'une élite consacrée.

Ainsi, selon le lien que pouvait entretenir le danseur avec l'institution ou le souvenir qu'il en garde, ma présentation ne résonnait pas de la même manière, influençant alors leur réaction vis-à-vis de mon travail d'enquête. Ces différences de comportements sont donc à identifier et à analyser dans l'interprétation qui peut être faite des résultats.

⇒ Dans les entretiens ethnographiques

A la différence du questionnaire présenté précédemment qui standardise les réponses et neutralise la relation d'enquête, l'entretien ethnographique a pour ressort cette relation si particulière qu'est la relation enquêteur/ enquêté. En effet, il s'agit d'une situation inédite de la vie sociale où deux inconnus se rencontrent, se parlent (parfois longuement) puis se séparent, le plus fréquemment sans se revoir. Cette position extérieure à la vie sociale de l'enquêté place donc l'enquêteur dans une position objective favorable pour recevoir ses « confidences ». Ainsi, chacune des rencontres a pu être négociée de façon particulière, adaptée selon le contexte, la personne et sa position dans le champ artistique. Le principe d'arborescence a largement été utilisé pour obtenir des entretiens, mais également pour recomposer des cercles de sociabilité au sein des institutions étudiées. Solliciter un entretien avec des personnes issues du milieu artistique n'est pas difficile car comme le souligne S. Beaud et F. Weber (2003), cela fait partie de leur rôle. Cependant, ils ont tendance à associer la demande d'entretien à une activité plus ordinaire de leur vie sociale telle que l'interview journalistique. Il s'agit alors de les convaincre du contraire et de les amener à se livrer sur des questions qui les touchent de près. Afin de favoriser ce type d'échange, j'ai fait le choix, la plupart du temps, de me présenter comme une chercheuse en sciences sociales menant une thèse sur les carrières des danseurs. En valorisant leur participation ainsi que l'intérêt qu'ils représentent pour mon travail, j'ai pu recueillir l'adhésion de tous les danseurs sollicités qui se sont pliés assez aisément aux exigences de l'entretien (enregistrement, créneau de 2h pour « discuter », rencontre à leur domicile, etc.). Ils ont alors la sensation de participer à l'évolution de leur profession et plus particulièrement de contribuer à améliorer des modalités professionnelles souvent méconnues voire parfois même dénigrées par la majorité des gens.

Ainsi, l'analyse des différentes attitudes des enquêtées à l'égard du sociologue et de la situation d'enquête révèle la position des acteurs et des institutions vis-à-vis l'objet et du terrain étudié. De façon générale, les représentants des structures dominantes dans le champ artistique acceptent voire recherchent la relation sociologue/ enquêté, espérant parfois des gains symboliques ou matériels. En outre, les danseurs, souvent bien dotés en termes de capital culturel (même si le niveau scolaire est souvent faible), adhèrent facilement à cette forme d'échange qui s'organise autour de leur profession.

5. La population enquêtée

Sans rentrer dans le détail de sa composition précise⁴⁷, il est important d'identifier le profil des personnes interrogées dans le cadre de cette enquête de terrain. En s'intéressant au processus de conversion des capitaux acquis durant la socialisation familiale et professionnelle au moment de quitter la scène, il était indispensable de recueillir des données biographiques correspondant à différentes séquences de la Carrière. Le choix de la population enquêtée répond donc à la même posture épistémologique que H.S. Becker ou que M. Darmon qui consiste « à transformer les individus en activité », c'est-à-dire à analyser les conduites dans lesquelles les individus s'engagent plutôt qu'à s'intéresser uniquement aux typologies de personnes. Ainsi, en considérant l'évolution professionnelle et sociale des danseurs comme un travail de transformation de soi, nous sommes parvenus à un séquençage de la Carrière illustrant le déroulement d'un processus bien inscrit dans la durée.

Quatre phases apparaissent alors :

- L'engagement dans la Carrière favorisé par la socialisation familiale et le lieu de formation
- Le maintien dans la Carrière entretenu par les institutions professionnelles
- La remise en question de la vocation initiale
- Le réinvestissement d'une nouvelle sphère sociale et/ou professionnelle

Afin d'obtenir des données relatives à chacune des séquences, l'entretien avec des personnes engagées dans chacune d'elle représentait une approche privilégiée. Le choix de la population enquêtée s'est donc établi sur ce principe, en répertoriant des danseurs âgés de 24 à 62 ans, aussi bien des hommes que des femmes quelles que soient les catégories.

➤ Quelques portraits biographiques

Parmi cette population, l'utilisation des entretiens ethnographiques corrélée avec de l'observation m'a permis de réaliser 18 portraits biographiques de danseurs et danseuses que j'ai côtoyés de façon plus ou moins régulière, au cours de ce travail d'enquête. Pour certains ce ne fût qu'une seule rencontre du fait de l'éloignement géographique, mais qui s'est poursuivie par des échanges de courriels. Pour d'autres, principalement ceux qui résidaient à

⁴⁷ Le détail des différents entretiens est présenté en annexe 2. Il précise notamment les conditions d'entretien et leur durée.

Toulouse ou dans les environs, les relations ont pu être plus fréquentes. Ainsi, en plus des entretiens réalisés dans des contextes bien précis, la constitution des portraits repose également sur des éléments biographiques recueillis de façon plus informelle, par téléphone, mail ou lors de rencontres dans le cadre des répétitions, des tournées, des pauses ou tout simplement autour d'un café. En outre, pour certains d'entre eux, j'ai eu l'opportunité de m'entretenir avec un membre de la famille que ce soit les parents ou les conjoints, obtenant ainsi des compléments d'information ou des visions pouvant parfois paraître contradictoires. A la fin des deux premières années de terrain, je suis parvenue à un degré élevé d'interconnaissance. Lorsque je viens au Capitole à l'occasion de spectacles, de buffet de fin d'année ou pour un rendez-vous avec un enquêté, certains danseurs me reconnaissent, me saluent et viennent discuter avec moi. Ainsi, se construit le champ des informations empiriques, au gré des opportunités et des nécessités.

Au sein de la population enquêtée, j'ai fait le choix de présenter 18 trajectoires qui répondent à des catégories particulières :

- Les quatre premiers portraits reprennent deux trajectoires de danseurs ainsi que deux trajectoires de danseuses au sein d'une même compagnie (le Capitole) à différents moments de la carrière et à différents niveaux hiérarchiques.
- Les portraits 5 à 11 concernent des anciens danseurs qui sont aujourd'hui professeurs de danse dans des institutions plus ou moins élevées dans l'échelle du prestige.
- Les portraits 12 à 15 mettent en évidence une orientation professionnelle autre que l'enseignement mais qui conforte le danseur dans son identité chorégraphique puisqu'il demeure dans l'univers de la danse.
- Les trois derniers portraits élargissent encore l'espace des possibles en présentant des réinvestissements dans le monde artistique au sens large.

PORTRAIT de SILVIA (1)

(35 ans)

Silvia, âgée de **35 ans** lors du premier entretien, est **première danseuse** au ballet du Capitole. Par le biais de ce travail de thèse, des liens se sont créés et j'ai donc pu suivre son évolution durant ces 4 dernières années. Une relation de confiance voire de complicité s'est installée et nous avons beaucoup échangé sur son évolution à la fois personnelle et professionnelle.

D'origine italienne, Silvia **a quitté son pays à l'âge de 19 ans** pour suivre son compagnon de l'époque qui était danseur. Tentée par l'aventure, elle va peu à peu s'intégrer dans ce nouveau pays qu'est la France notamment en trouvant une place au sein du ballet du Capitole. Aujourd'hui, elle danse toujours dans cette même compagnie, mais elle y tient les rôles de soliste et a ainsi pu multiplier les expériences auprès d'autres compagnies internationales. Avant son départ pour la France, elle avait déjà débuté sa carrière professionnelle de danseuse interprète dans une compagnie dans le nord de l'Italie qu'elle a dû interrompre pour subir une **opération du rein**. Précisons que les conditions des artistes en Italie sont loin d'être aussi favorables et reconnues qu'en France où ils jouissent d'une véritable reconnaissance institutionnelle (statut social). Engagée au ballet du Capitole, elle progresse assez rapidement et profite de l'emploi du temps plutôt « léger » pour danser également dans d'autres compagnies notamment en Allemagne.

Silvia possède une caractéristique physique : elle est **très grande** (1m 77) pour une danseuse, surtout sur pointes. De plus son profil très longiligne accentue sa grande taille et elle souligne parfois le handicap que cela représente notamment dans le travail avec le partenaire. Elle met également l'accent sur cette **attention permanente portée au physique**. Autant, cette privation était jugée « normale » au début, autant à ce jour, elle parle d'état de manque et de saturation. Pourtant, elle n'arrive pas à se projeter avec un corps autre que le sien aujourd'hui.

Dernière d'une fratrie de 5 enfants, Silvia suit **ses premiers cours de danse sur les traces de sa sœur aînée** qui était déjà dans une école privée de Naples dirigée par une danseuse russe. Sa famille occupant alors une **position sociale plutôt modeste** (père employé dans une maison d'édition, mère réalisant quelques travaux de couture de façon occasionnelle et 5 enfants), Silvia souligne l'investissement financier que cette pratique suscitait et le sacrifice qu'elle représentait pour ses parents. Lorsqu'elle intègre l'école sur audition, c'est donc très clairement dans une optique professionnelle, qu'elle juge d'ailleurs indispensable pour faire face à la **dureté de la formation**. L'investissement dans la danse est tel qu'il devient difficile de suivre des études en parallèle et Silvia se détache petit à petit du cursus scolaire. A 15ans, elle danse tous les jours et les horaires sont de moins en moins conciliables avec les exigences scolaires.

A **17 ans**, elle obtient son **premier contrat professionnel** dans une compagnie de ballet et abandonne son diplôme. Ce n'est qu'à **29 ans** et en France qu'elle passera son **bac** et qu'elle poursuivra ensuite **des études d'ergonomie au CNAM** (cours du soir). Elle ressentait le besoin de reprendre des études et de nourrir son intellect mais elle n'osait pas franchir le pas par crainte d'échouer. C'est donc encouragée par la démarche d'une amie danseuse qu'elle fit de même et réussit son baccalauréat. Silvia se plaint de façon récurrente de la pauvreté des échanges entre danseurs qu'elle juge cloisonnés dans ce monde de la danse. La reprise des études représente pour elle une ouverture et surtout une découverte du monde qui l'entoure. Par le biais des études, elle estime reprendre pied dans la réalité. Mais ce n'est pas pour autant qu'elle parvient à quitter la scène : elle repousse sans cesse l'échéance.

PORTRAIT de STEPHANIE (2)

(33 ans)

Stéphanie, âgée de **33 ans** au moment de l'entretien, est **danseuse de corps de ballet** au théâtre du Capitole. Elle occupe cette place depuis l'âge de 16 ans, mais n'a connu **aucune évolution durant sa carrière**. Aujourd'hui, elle commence à s'interroger sur son avenir professionnel et confie ses difficultés à se projeter dans une profession autre que danseuse interprète. L'avancée dans l'âge ainsi que l'arrivée de danseuses plus jeunes dans la compagnie déclenchent chez elle un début de réflexion mais qui ne semble jamais aboutir à la mise en place d'un projet particulier. Il faut dire qu'à ce jour, Stéphanie ne se sent pas réellement en danger car elle danse toujours avec la même fréquence, les mêmes rôles et elle n'a encore jamais reçu de signes avant coureur de la part de la direction artistique.

Physiquement, Stéphanie présente un **corps androgyne et très mince**. Elle ne semble pas faire attention à son alimentation et profite des plaisirs de la vie. Durant ses 2 grossesses, elle a pris une vingtaine de kilos, qu'elle a perdus sans mal et très rapidement. Pour chacune de ses grossesses, elle a continué à danser sur scène jusqu'à 3 mois environ et en studio jusqu'à 7 mois. **Ses filles sont actuellement âgées de 3 et 6 ans.**

Son mari, directeur commercial dans un laboratoire pharmaceutique partage sa vie depuis 13 ans. Il n'est pas très présent dans la vie professionnelle de sa femme et lui rappelle sans cesse que c'est une profession éphémère et futile. Depuis quelques années, il l'encourage même à arrêter en mettant en avant le fait qu'il peut parfaitement assumer financièrement le foyer. De plus, il semble critiquer les contraintes liées à un emploi du temps décalé (spectacle à Noël, tournées régulières, représentations le soir...). Pourtant, concrètement, **les journées de Stéphanie sont organisées de façon très routinière** et c'est elle qui assure la plupart des tâches (ménagères et les enfants). Elle danse tous les jours de 10H à 17H et dès qu'elle quitte le studio, elle s'occupe de la maison et de ses enfants. Seuls **les départs en tournée** font une entorse à cet emploi du temps si bien réglé. C'est d'ailleurs une petite parenthèse dans sa vie de femme et elle profite de ces moments extraordinaires pour vivre pleinement son **statut d'artiste**, avec l'**insouciance** qui le caractérise.

Cependant, Stéphanie présente un **rapport à la danse assez particulier**. Au cours d'un entretien, le père de Stéphanie précise qu'elle a débuté à l'âge de **4 ans** sur la volonté de sa mère qui tenait absolument à ce que sa fille ait un bon maintien corporel et une certaine grâce. Par la suite, **la professeur**, une première danseuse du ballet du Capitole, a décelé chez Stéphanie des qualités physiques ainsi que des aptitudes et l'a encouragée à passer des concours et à faire des stages réguliers à Paris. A **14 ans**, après un passage à vide de 2ans, Stéphanie rentre au **conservatoire régional de danse** et obtient la médaille vermeille. Elle commence par faire quelques figurations au ballet du Capitole puis à **17 ans, le bac en poche, elle signe son premier contrat**. Son père, **ingénieur informatique chez Airbus** et sa mère, **hôtesse d'accueil chez Auchan** se sont beaucoup investis durant la formation de leur fille unique, tant sur un plan financier (chaussons, stages, costumes...) que sur un plan personnel (vacances, transports, spectacles...). Pourtant, Stéphanie ne **présente pas ce discours de vocation** que l'on trouve chez la plupart des danseurs. Elle aime son métier, mais elle ne fait preuve, par exemple, d'aucune ambition pour pouvoir gravir les échelons au sein du ballet. Elle précise aussi que, lorsqu'elle quitte le studio, il n'est plus question de parler de danse.

2 ans après cet entretien, Stéphanie quitte le ballet du Capitole de son plein gré et n'a toujours **pas trouvé de nouvelle profession**. Elle serait éventuellement intéressée par la **reprise d'un magasin d'articles de danse**, mais cela demeure encore en suspens...

PORTRAIT de JOHN (3)

(24 ans)

Au moment de l'entretien, John est danseur au sein du corps de ballet du théâtre de Capitoile. Il est alors âgé de **24 ans** et caresse l'espoir d'évoluer au sein de cette structure. Grâce à sa taille, il est amené à danser certains rôles de soliste. En effet, la première danseuse étant très grande, il est parfois difficile de lui trouver un partenaire dans l'institution lui permettant de s'accorder au mieux aux demandes des chorégraphes. Ces escapades dans le monde des solistes confortent John dans son envie de progression professionnelle, même si pour cela, il doit changer de compagnie (étape qu'il franchira dans les 4 mois qui suivront l'entretien). Son discours à propos de la danse est véritablement construit autour de la **notion de passion et de don**.

John, issu d'un **milieu social élevé**, a commencé la danse assez tardivement, vers l'âge de 12 ans, en même temps que sa sœur cadette, dans l'objectif « d'être une star ! » Il a débuté avec le théâtre, mais sa professeur l'a encouragé à pratiquer une certaine diversité artistique dans une logique de complémentarité et d'ouverture. C'est ainsi qu'il va suivre ses premiers cours de chant et de danse, notamment claquettes et jazz. Puis en passant dans la classe supérieure, il va assister à ses premiers cours de classique avec une professeur qui a su lui transmettre le goût pour cet art et l'investissement nécessaire à la réussite dans ce milieu. A 14 ans, sur les conseils de cette professeur, John intègre, après une audition extrêmement sélective (2 garçons sur 400 ont été retenus) l'école très traditionnelle du Royal ballet, école professionnelle principalement classique à Londres, et suivra toute sa formation dans ce cadre-là, aussi bien artistique que scolaire. En effet, l'internat obligatoire et les horaires sont aménagés de manière à ce que les élèves puissent suivre un cursus scolaire, même s'il semble allégé, en parallèle de la danse. Souffrant parfois de la rigueur de la formation et de ses exigences physiques, John cultive donc ce goût pour le ballet classique ainsi que pour les prouesses techniques et physiques que celui-ci requiert. Ses parents l'encouragent et le soutiennent dans sa démarche, mais insistent aussi sur **l'importance de la formation scolaire** au cas où la danse ne donnerait pas satisfaction.

Après l'obtention d'un diplôme professionnel (niveau bac+2 et qualification professionnelle en danse), John travaille un peu avec la compagnie professionnelle du Royal ballet, mais cesse rapidement car il subit encore le poids de l'institution de formation très présente dans la compagnie professionnelle. Après une rencontre avec la directrice artistique du ballet du Capitoile, lors d'une « master class » à Londres, John obtient la possibilité de venir passer une audition à Toulouse et voilà maintenant **4 ans et demi qu'il danse au Capitoile**. Cependant, il ne se contente pas de cette unique expérience professionnelle. Il utilise le système de travail du théâtre du Capitoile (fonctionnaire avec 6 semaines de congés/an + Rattrapages de jours fériés) pour multiplier les contrats avec d'autres compagnies. Actuellement en **CDD au Capitoile**, il pourrait prétendre à un CDI l'année suivante. Mais il ne sait pas s'il veut rester : tout dépendra de ses possibilités d'évolution. En effet, au cours de cette saison, il a pu goûter à une distribution intéressante et importante. Cela le conforte dans ses projets de continuer dans la compagnie, cela alimente sa vocation, par contre, s'il ne voit aucune perspective, il n'hésitera pas à partir pour une autre compagnie.

Lors de son arrivée à Toulouse, John ne parlait pas la langue et il s'est inscrit à des cours de français. Ainsi il a pu se **familiariser avec le monde universitaire** et a suivi par la suite de nombreux cours de langue en tant qu'auditeur libre, dans une logique d'utilité dans ce monde artistique sans frontières. Il valorise les différents capitaux dont il dispose pour faire évoluer sa carrière.

PORTRAIT d'OSKAR (4)

(29 ans)

D'origine suédoise, Oskar a fait ses premiers pas dans la danse à l'âge de 10 ans en **accompagnant sa grand-mère pianiste dans une école de danse**. En effet, deux jours par semaine, comme sa mère travaillait (infirmière), il était confié à sa grand-mère qui le prenait pendant les cours. Voyant d'autres enfants de son école suivre ces cours il demande à sa mère de l'inscrire. Celle-ci, grande consommatrice de biens culturels, donne suite à sa demande et suit avec beaucoup d'intérêt la progression de son fils, allant même jusqu'à lui proposer de passer une audition pour intégrer la grande école de Stockholm (équivalent du CNSMDP avec alternance de danse et de cours). Plus par facilité et habitude que par vocation, Oskar se présente et poursuit son cursus d'excellence. A 16 ans, il termine la formation et poussé par ses parents, il passe l'audition pour intégrer le niveau supérieur qui le mènerait directement à une carrière professionnelle. Sans les encouragements de ses parents, Oskar aurait certainement arrêté à cette époque-là car il souffrait du décalage existant avec les autres adolescents du même âge. Le centre de formation imposait alors de suivre sa scolarité dans un établissement particulier qui proposait des horaires aménagés. Par conséquent, les apprentis danseurs se trouvaient confrontés à d'autres élèves qui ne comprenaient pas leur investissement dans la danse, ce qui donnait souvent lieu à des moqueries plus ou moins douloureuses. Mais voyant ses parents si insistants, il tente l'audition et poursuit son cursus. Il suit alors les deux premières années, et décide de partir durant la troisième année au Canada pour faire une high school et perfectionner son anglais tout en prenant des cours de danse. Après 6 mois passés là-bas, il revient en Suède pour passer son diplôme de fin d'étude (bac).

Une fois son diplôme en poche, Oskar obtient **son premier contrat de 6 mois en Norvège**, puis enchaîne avec un contrat **d'un an à Londres**, puis de **deux ans en Ecosse**, pour finalement se stabiliser **au Capitole**. Lorsqu'il était en Ecosse, la compagnie connaissait quelques problèmes de direction et présentait donc un avenir incertain. Craignant de se retrouver sans emploi, Oskar commence à prospecter pour passer de nouvelles auditions. Alors qu'ils étaient plusieurs dans cette démarche, un des danseurs émet l'idée de contacter la directrice du Capitole, elle-même ancienne directrice du ballet en Ecosse. C'est ainsi qu'Oskar (23 ans) se présente à l'audition et se trouve engagé dans **le corps de ballet**. Soulagé d'avoir trouvé un contrat, il pensait ne faire qu'une saison dans cette compagnie. Finalement, il prend goût à cette stabilité professionnelle et décide de poursuivre sa carrière au Capitole. Lors de notre rencontre, il termine sa sixième année dans le ballet et attend de signer son **CDI**, qui lui permettra d'envisager sereinement la fin de carrière et de préparer sa reconversion. Agé d'à peine 29 ans, Oskar s'inscrit déjà dans une perspective de réorientation professionnelle, car il constate une **importante baisse d'activité** depuis son arrivée à Toulouse. En comparaison avec les compagnies précédentes, le nombre de spectacles par an est dérisoire (30 au Capitole contre 200 à Londres) et malgré un travail assidu, il est de **moins en moins distribué sur les créations**. Par conséquent, son investissement dans l'activité s'en ressent et il s'engage progressivement dans de nouvelles directions.

Assez indécis quant à son avenir, **il ne souhaite pas danser encore longtemps**, avançant la barrière des 30 ans pour trouver une nouvelle profession. Déterminé à finir sa carrière convenablement, il se contente du minimum et profite de sa stabilité d'emploi pour mettre en place de nouveaux projets. Pour le moment, il formule des idées qui demeurent très vagues mais qui convergent toutes vers un **projet de formation**. En outre, il espère pouvoir mobiliser ses **relations professionnelles** de manière à pouvoir réinvestir un domaine d'activité en lien avec le monde artistique. Actuellement, il effectue **des petits boulots dans le domaine du multimédia** pour des personnes de son entourage. Par exemple, il contribue au renouvellement du site Internet du théâtre ou réalise un clip vidéo pour une marque de vêtements de danse lancée par un ancien danseur du Capitole. Oskar insiste sur le fait que son activité professionnelle aujourd'hui lui permet de s'investir dans de nombreux domaines autres que la danse, y compris la sphère privée, jusque-là complètement incompatibles avec son emploi du temps d'interprète.

PORTRAIT d'ANNA (5)

(61 ans)

Anna est une femme de **61 ans, originaire de Zagreb** et aujourd'hui **professeur de danse et chorégraphe dans sa propre école** dans une petite ville de province, Millau.

Anna débute avec la danse rythmique et folklorique dans « un rassemblement populaire » à l'âge de 4 ans. Puis, une des professeurs qui s'est pris d'amitié pour elle, lui propose de passer l'audition pour rentrer au conservatoire de Zagreb, seule institution dispensant une formation artistique dans le pays. Sa mère amoureuse de la danse, l'encourage et c'est donc **à 6 ans qu'elle commence son apprentissage de la danse classique**, mais aussi du solfège, du piano et d'analyse musicale, sanctionné tous les ans par un examen de niveau. Cette **pluralité de la formation** avait pour but de réorienter les personnes qui n'avaient pas le physique requis pour poursuivre une carrière professionnelle dans la danse. De plus, le système scolaire croate permet la poursuite des études car les cours n'ont lieu que le matin, ainsi Anna pouvait alterner cours le matin et danse l'après midi. Lors de la dernière année de formation, les meilleurs danseurs commencent à évoluer un peu au théâtre puis intègrent le ballet l'année suivante. Une grosse sélection s'effectue depuis la première année puisque de 16, il n'en restait plus que 2 sélectionnées pour rentrer dans le ballet. Elle était alors âgée de 15 ans. A l'époque, il n'y avait pas la hiérarchisation telle qu'elle existait en France et les danseurs pouvaient aussi bien danser des rôles que du corps de ballet, excepté pour les étoiles, consécration suprême d'une évolution technique et artistique.

Le contexte politique chaotique de l'époque a beaucoup influencé Anna. Dans le foyer artistique du théâtre, les conversations étaient engagées et la curiosité était extrêmement aiguisée. Alors, lorsqu'elle **rencontre son mari, à l'âge de 20 ans** lors d'un festival à Dubrovnik, elle décide de tout quitter pour le suivre et vivre une autre vie. Lui, hydrogéologue, est amené à voyager et ils **s'installeront pour 3 ans à Tunis**. Là-bas Anna cessera toute activité artistique et aura son **premier enfant**. Elle souligne l'importance que revêtait pour elle le fait de fonder une famille. Si elle avait poursuivi sa carrière de danseuse, elle n'aurait sans doute pas eu d'enfants, mais avec son choix d'enseignement, cela lui paraissait tout à fait compatible et même indispensable à un certain équilibre personnel. Puis ils partent en Algérie pour 7 ans, et là, Anna, alors que son mari assume complètement la famille, se met en tête de remonter le conservatoire de musique et de danse laissé à l'abandon par les Français. A son départ, ce conservatoire comptera près de 250 élèves. Cette expérience lui a permis de renouer avec la danse mais différemment et lui a donné le goût pour l'enseignement et la chorégraphie qui lui permettaient d'assouvir cette envie, presque idéologique, de liberté tant recherchée lorsqu'elle était à Zagreb. Puis ils se sont installés au Maroc où elle a eu son **deuxième enfant**. Les structures en matière de danse étaient principalement privées et Anna glanait quelques heures par-ci par-là. Enfin, **son 3^{ème} enfant l'a ramenée en France** car la vie « dans les colonies », ne correspondait pas à ses attentes. Le couple est revenu dans le territoire d'origine du mari et elle a fondé sa propre école (1978) après avoir multiplié les stages et les rencontres avec de nombreux danseurs à Paris, tels que Rick Odums. Son objectif premier était de **former des danseurs professionnels**, mais elle s'est vite aperçue qu'elle ne pouvait pas les retenir dans une ville aussi petite et sans véritable vie culturelle. Son DE, elle l'a eu par équivalence avec ses diplômes croates et a ainsi pu enseigner en toute légitimité. Elle s'est beaucoup investie pour faire vivre la danse à Millau : création d'associations, d'événements en lien avec la danse, de partenariats avec d'autres structures artistiques... A la suite de certains échecs et de l'usure, aujourd'hui, elle porte un regard un peu désenchanté sur tout ça.

PORTRAIT de PATRICE (6)

(45 ans)

Au premier regard dans leur maison, il apparaît clairement que la danse occupe une place centrale dans la vie de la famille. Patrice, après une carrière d'interprète au Capitole, gère actuellement sa **propre école de danse**, en banlieue toulousaine, avec son épouse. Leurs enfants sont également particulièrement investis dans le domaine du spectacle puisque leur fils (17 ans) se destine à une carrière de danseur classique alors que leur fille (14 ans) s'oriente plutôt vers la comédie musicale.

A l'inverse, Patrice, issu **d'un milieu social plutôt favorisé** (parents gérants de grands magasins) a grandi dans un univers où la **dimension artistique était totalement absente**. C'est en venant faire ses études à Toulouse qu'il a découvert le monde de la danse. Alors inscrit dans des études d'informatique, il vit chez un particulier qui loue des chambres. Or, parmi les locataires, deux filles faisaient de la danse intensément pour se destiner à un parcours professionnel. **A 18 ans**, il se laisse alors entraîner à **un premier cours**, puis se prend au jeu au fil des encouragements et poursuit avec de plus en plus assiduité jusqu'à l'âge **de 20 ans** où il décide, sur les conseils d'un professeur, de tenter sa **chance comme professionnel**. Sa pratique antérieure du karaté a certainement contribué à faciliter le travail du corps même si l'incorporation des codes classiques a nécessité un véritable acharnement de sa part. Il a multiplié les cours, les professeurs (dont sa femme), les stages pendant deux ans et a même eu l'opportunité de suivre les cours des garçons du ballet du Capitole. En mettant ainsi un pied dans l'institution, le voilà régulièrement sollicité pour remplacer des danseurs blessés, jusqu'au jour où il choisit de tenter l'audition. Dans un premier temps, il est refusé car son niveau est jugé insuffisant, mais à force de détermination, **il rentrera finalement à 22 ans dans le corps de ballet** de la compagnie lors la troisième audition. Après **10 ans de corps de ballet**, il restera **5 ans soliste**. Initialement, la mise en place de l'école était destinée à sa femme qui avait cessé son activité d'interprète quasiment au moment où la carrière de Patrice débutait. Mais lors de ses dernières années au Capitole, Patrice commence à s'investir dans l'école en donnant de plus en plus de cours, jusqu'au jour où le couple s'est rendu compte que celle-ci tournait bien. A partir de ce moment-là, Patrice a mis un terme définitif à sa carrière.

Comme la plupart des danseurs, il **profite de son statut d'interprète pour passer son DE** sans véritable envie d'enseigner. C'est plus tard, en étant confronté aux réalités de l'enseignement qu'il s'est aperçu que cette nouvelle activité lui plaisait, trouvant même une réelle **continuité entre les deux professions**. Il avoue avoir été fortement influencé par sa femme qui était déjà bien engagée dans l'enseignement et qui lui a donné le **goût pour la transmission**. Pourtant, il insiste sur le décalage existant entre les responsabilités d'un professeur et l'immaturité du danseur. En montant sa propre école, Patrice s'aperçoit du confort que représente le statut de danseur interprète. Certes, physiquement l'activité est intense, mais tout est mis en place pour qu'il ne puisse se consacrer qu'à son corps et à ses performances techniques. Aujourd'hui, son rapport à l'activité professionnelle est tout autre et il le souligne à plusieurs reprises.

Après une **carrière de 15 ans**, Patrice a donc fait le choix de se consacrer à l'enseignement certes amateur mais avec également une **ambition de formation de futurs professionnels** (professeur et interprète) par le biais d'un centre de formation. Or, si c'est le public amateur qui semble faire vivre l'école, c'est le centre de formation qui lui confère sa notoriété.

L'école s'apprête aujourd'hui à fêter ses 10 ans, et toute la famille vit à son rythme. Patrice et son épouse donnent non seulement la grande majorité des cours, mais gèrent également toute la dimension administrative et artistique. Quant aux enfants, ils sont également très impliqués dans les activités de l'école puisqu'ils dansent dans la compagnie. Au-delà même de l'organisation de la vie quotidienne, ce sont les loisirs et les vacances qui s'articulent autour de la danse : **« c'est le partage d'une passion familiale. »**

A ce jour, l'école jouit d'une bonne notoriété sur le plan local et certains conservatoires envoient même certains élèves se perfectionner là-bas. Patrice et son épouse sont très investis dans leur activité et ils enrichissent régulièrement leur savoir-faire par le biais **de formations ou de stages** leur permettant de découvrir de nouvelles façons de travailler ou d'en approfondir d'autres.

PORTRAIT d'AMELIA (7)

(38 ans)

Amélia, aujourd'hui âgée de **38 ans**, occupe, depuis moins d'un an, un poste de **professeur de danse au conservatoire d'Avignon**, après une carrière prestigieuse notamment en tant que **soliste principale au ballet de Monte Carlo**. Après presque 20ans sur scène et la sensation d'une carrière réussie, elle décide d'y mettre un terme pour pouvoir s'occuper davantage de sa fille mais également pour tourner une page dans sa vie sentimentale soldée par un échec. En effet, son mari, lui aussi danseur à Monte Carlo, l'a quittée pour une jeune danseuse également de la compagnie. Partir dans l'enseignement, dans une autre ville lui semblait alors salvateur. Elle fait le **choix d'un conservatoire de bon niveau** car elle voulait se sentir entourée afin de mieux apprendre. En effet, même si elle avait eu l'expérience des cours de compagnie en tant que professeur invité, passer de cette activité secondaire à une activité principale avec un public non professionnel comporte un certain nombre de difficultés auxquelles elle a dû faire face assez vite. De même, durant sa carrière, Amélia avait obtenu le **DÉ sur renommée particulière**, mais elle a tout de même tenu à **suivre la formation avant de prendre ses fonctions de professeur** à Avignon.

Amélia insiste nettement sur tous les **aspects positifs de sa « nouvelle vie »** et notamment sur sa plus **grande disponibilité pour sa fille** qu'elle met largement en opposition avec le rythme de vie trépidant de son danseur de mari. Ainsi, elle **réinvestit son rôle de mère** et donc de femme, comme si être danseuse c'était faire l'abnégation de ce statut social.

La danse, Amélia est tombée dedans à l'âge de **7 ans** sur les conseils de **sa mère** qui avait un goût prononcé pour les activités artistiques. Plutôt sous le charme de la musique, Amélia suit assidûment son cours et présente **des qualités corporelles** qui lui permettent l'année suivante d'accéder au **stage pour entrer à l'école de danse de l'Opéra de Paris**. Cependant, au moment de **l'examen physique**, Amélia se verra refuser l'entrée à l'école de danse à cause de sa **cage thoracique jugée trop développée**. Cet échec fait alors prendre conscience à Amélia qu'elle aime vraiment la danse et qu'elle veut s'y investir de façon plus intense. A cette prise de conscience vient alors se rajouter un petit sentiment de culpabilité de la mère qui a l'impression de ne pas avoir permis à sa fille de mettre toutes ses chances de son côté pour réussir à l'Opéra. A partir de là, **ses parents vont davantage s'investir** et vont l'encourager à entrer au **CNSMDP**. Elle obtient d'ailleurs le premier prix et se voit directement engagée à **16 ans au ballet de Nancy** sous la direction de Patrick Dupont. Elle entre donc rapidement dans la vie active, **achète son premier appartement à 18 ans** et **abandonne ses études** malgré l'insistance de son père pour passer le bac. Puis elle enchaîne 5 ans après avec le **ballet d'Anvers** qui n'était pas un très bon choix à son goût et 4 ans après elle intègre le **ballet de Monte Carlo** qui lui ouvre les yeux sur le monde environnant de la danse : la technique, la scénographie, l'éclairage...puisqu'il était du goût du directeur que les danseurs côtoient les autres sphères professionnelles qui contribuent à l'élaboration d'un spectacle.

Physiquement, Amélia est **grande** (1m75) et très **longiligne**. Elle avoue avoir pris quelques kilos depuis la fin de sa carrière, mais elle reste encore très mince, voire maigre par rapport à la norme sociale. Par contre, elle fait de la **maigreur la norme corporelle largement partagée des danseuses**, sans pour autant parler de comportement anorexique. Elle justifie cette maigreur par des éléments physiologiques, hormonaux, dus notamment à l'effort intense fourni par le corps dansant. Elle va même jusqu'à **naturaliser ce comportement alimentaire** en précisant que « *l'estomac d'une danseuse est bien plus petit que celui d'une personne normale.* »

PORTRAIT de CECILE (8)

(38 ans)

Cécile, ancienne danseuse, aujourd'hui âgée de **38 ans**, est **professeur de danse au CNSMDP** depuis 2 ans. Elle est actuellement **enceinte de son premier enfant** et continue à donner ses cours. Elle a **débuté la danse à l'âge de 8 ans** après la découverte d'un ballet à la télévision. Subjuguée par ce monde onirique, elle demande à sa mère de l'amener à un cours de danse. A la fin de celui-ci, elle déclare vouloir devenir danseuse. Soutenue par ses professeurs, elle s'inscrit alors dans une logique de progression en quête d'excellence. Elle débute dans un « *petit cours rattaché à la paroisse* », poursuit dans un, puis deux conservatoires d'arrondissement et intègre le **CNSMDP à l'âge de 12 ans**. Durant toute sa formation, malgré la concurrence et la difficulté, Cécile ne doute pas du tout puisque la danse lui apparaît vraiment comme une évidence. Après 5 ans dans la classe de Claire Motte, elle obtient un **premier prix** et décroche **son premier contrat au ballet de Monte Carlo** dirigé par Pierre Lacotte. Celui-ci part diriger le ballet de Vérone et demande à Cécile de le suivre. Mais l'Italie n'est pas très bien organisée d'un point de vue professionnel pour la danse et Cécile part pour **le ballet des Flandres**. Puis lorsque Pierre Lacotte reprend le ballet de Nancy, il la rappelle et elle passera ainsi une **dizaine d'années comme soliste au ballet de Nancy**. Durant toute sa carrière, même si Cécile n'a pratiquement pas dansé dans le corps de ballet, elle a connu quelques périodes de doute liées à sa quête incessante de perfection. Puis, à l'âge de 32 ans, un ensemble d'éléments la pousse à réfléchir sur la suite de sa carrière. En effet, le ballet de Nancy change de direction ce qui implique un changement de style, des blessures au niveau du dos (hernie discale), et un début d'expérience en tant qu'assistante du chorégraphe, ce qui modifie sa façon d'envisager l'avenir. Malgré son CDI et la sécurité qu'il représentait, Cécile décide d'arrêter son activité d'interprète pour **s'investir dans la chorégraphie aux côtés de Pierre Lacotte**. Ainsi, elle part avec lui, monter des ballets un peu partout dans le monde : St Pétersbourg, Chine, Japon... En parallèle, **elle commence à donner des cours à Paris**, dans différentes écoles puis elle tente le concours pour devenir professeur au CNSMDP. Elle échoue une première fois, mais réussit 2 ans plus tard. Avant d'arrêter son activité d'interprète, elle avait saisi l'opportunité de passer le DE car l'enseignement l'intéressait pour poursuivre après la scène. Elle estime qu'un bon chorégraphe doit être pédagogue et pour partir monter des ballets avec Pierre Lacotte, elle jugeait important de savoir transmettre. Elle insiste sur l'importance de la transmission et plus précisément sur le fait de « *redonner ce qu'on lui avait donné* ».

Au fur et à mesure de l'entretien Cécile avoue que cette **période de reconversion a été douloureuse** et difficile. Pourtant, prévenue par sa famille, elle avait anticipé cette transition. Pendant qu'elle était encore en activité, **elle avait passé son DE durant les vacances**, elle avait fait **un bilan de compétences** pour explorer éventuellement un monde en dehors de la danse et elle avait également pris un an de congé sans solde pour partir travailler en tant qu'assistante au Bolchoï avec Lacotte. A la fin de sa carrière, elle est revenue s'installer à Paris et a commencé à chercher, grâce à son réseau de connaissances, des cours pour combler les périodes entre les voyages. Elle met réellement en avant sa ténacité acquise durant sa carrière de danseuse et sa capacité importante de travail pour expliquer son niveau d'investissement dans sa réorientation professionnelle.

Sur le plan scolaire, Cécile a suivi des études par correspondance à partir de la 5ème et a obtenu son **bac**. Son père, banquier (cadre), tenait absolument à ce qu'elle ait au moins le bac malgré sa réussite dans la danse. Il n'a cessé de lui répéter **l'importance du diplôme scolaire** au moment où elle serait obligée de quitter la scène, la sensibilisant ainsi à la brièveté de la carrière à laquelle elle se destinait. Habitée aux études par correspondance, Cécile a **d'ailleurs poursuivi des formations en parallèle de sa carrière : langues et comptabilité gestion**.

Ses parents ont été très présents tout au long de sa formation et l'ont soutenue tant financièrement qu'affectivement. Sa mère ne travaillait pas et donnait tout son temps à l'activité de sa fille. Cécile a un frère aîné (5 ans) qui est aujourd'hui juriste mais qui a mis du temps pour trouver sa voie professionnelle et qui se trouvait parfois déconcerté par l'assurance de sa sœur. Et c'est justement par rapport à ce frère qu'elle a perçu le décalage avec le monde « normal ».

PORTRAIT de PATRICK (9)

(39 ans)

Patrick, âgé de **39 ans**, est aujourd'hui **professeur pour le ballet et l'école de danse de l'Opéra de Paris**, après une carrière de sujet (niveau hiérarchique dans le corps de ballet) au sein de cette même institution.

Il a fait ses débuts dans la danse en suivant **sa sœur aînée** qui prenait des cours à Monaco dans une école privée. Malgré des débuts un peu difficiles du fait d'être un garçon, il fut vite conquis, surtout par l'effort physique que suscitait cette nouvelle activité. C'est ainsi, qu'il arriva à **l'école de l'Opéra de Paris à 13 ans**, et qu'il intégra à **17 ans**, baccalauréat en poche, **le corps de ballet** sous Noureev. Cependant, à 33 ans, une importante **blessure à la hanche** met un terme subitement à sa carrière de danseur interprète. Comme il avait déjà commencé à enseigner, par goût, au sein du ballet en parallèle de son parcours de danseur, l'institution lui proposa le poste d'un professeur qui partait à la retraite quelques temps après sa blessure. Il ne possédait alors pas le **DE**, qu'il obtint par la suite **sur notoriété** après avoir multiplié les expériences d'enseignement dans divers pays. Au lendemain de son opération, il accepte donc cette place de professeur de ballet et l'année suivante, il est également nommé professeur de seconde division à l'école de danse. Déclaré **réformé de l'Opéra de Paris**, l'institution lui verse une pension jusqu'à la fin de ses jours qu'il peut donc cumuler avec son poste de professeur. Ainsi, grâce à ces différentes sources de revenus, il atteint un niveau de vie plus élevé que lorsqu'il était danseur (3 000 euros nets/mois).

Patrick est aujourd'hui **marié avec une danseuse du corps de ballet de l'Opéra** et père d'une **petite fille de 3 ans**. Ils vivent en plein centre de Paris, dans un grand appartement très moderne dont sa femme est propriétaire. Ils se sont rencontrés alors qu'ils étaient tous deux dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris. **Sa femme y danse toujours** en tant que **sujet**. Par contre, il ne souhaite pas que sa fille leur emboîte le pas dans le milieu de la danse qu'il juge beaucoup trop difficile, notamment pour les filles, plus nombreuses sur le marché du travail.

Sa sœur aînée a également embrassé une **belle carrière de danseuse** sur le plan international puisqu'elle a été nommée Etoile au London Official Ballet puis au Deutsch Oper de Berlin. Elle occupe à ce jour un poste de maître de ballet au Deutsch Oper de Berlin. Les 2 enfants ont donc été engagés très jeunes et dans des compagnies prestigieuses. Les parents, **le père commerçant** et **la mère enseignante**, ont largement contribué à la réussite de leurs enfants en organisant leur vie autour de leur pratique de la danse. En effet, ils n'ont pas hésité à déménager, voire à s'éloigner l'un de l'autre durant un an pour pouvoir accompagner leurs enfants, à Monaco dans un premier temps, puis à Paris. De même, financièrement, ils ont pu subvenir aux besoins souvent onéreux de leurs enfants qui à 14 et 15 ans, avaient chacun un appartement, à Paris et en Ecosse. **Le père** possédait une certaine **connaissance du milieu artistique** et par expérience, se montrait prudent à son encontre. En effet, **musicien** dans un orchestre de bal musette, il avait fait les frais de l'évolution des goûts musicaux lors de l'apparition du disco qui l'avait contraint à reprendre sa profession initiale de commerçant. Progressivement, la demande a diminué, les invitations se sont faites plus rares, et la situation devint vite difficile. Ayant vécu ce revirement de situation, il redouble de prudence et de conseils pour ses enfants engagés dans une carrière artistique définie souvent par son caractère éphémère et imprévisible.

PORTRAIT de MARIE (10)

(44 ans)

Marie, aujourd'hui âgée de **44 ans** et **mère d'une petite fille de 2 ans et demi**, occupe un poste de **professeur l'école de danse de l'Opéra de Paris**. Après une **carrière d'étoile** au sein de l'Opéra, elle a décidé de se consacrer à l'enseignement qui représente pour elle une véritable continuité avec sa carrière même si ce sont deux professions différentes. Elle estime que c'est son rôle, voire son devoir de transmettre son vécu, son expérience aux jeunes générations. **Son conjoint est accessoiriste à l'Opéra** et ils se sont rencontrés dans le cadre du travail, mais relativement tard.

Marie a **débuté la danse à l'âge de 4 ans** en Suisse et à **9 ans**, comme elle présentait un « don », son professeur l'a encouragée à **se présenter à l'Opéra de Paris**. Soutenue par ses parents, Marie se présente donc aux sélections qui commencent par un examen physique pour voir si le corps du futur petit rat est conforme aux exigences esthétiques mais aussi de travail que requiert la danse classique. Une fois sélectionnée, l'enfant passe 3 mois de stage au sein de l'Opéra durant lesquels on les observe en cours de danse, à l'école, dans leur relation avec l'institution, les autres élèves...Au fur et à mesure, la sélection se fait et ils ne gardent que ceux qu'ils jugent les meilleurs. Marie a donc intégré l'école, suivi toutes ses classes, jusqu'à **son entrée sur concours dans le corps de ballet de l'Opéra à 16 ans**. Elle relate la dureté de la formation « à l'ancienne » et précise qu'elle a le souvenir de se pincer en cours pour vérifier qu'elle était bien de chair et de sang. L'absence de corrections ou d'encouragements de la part de ses professeurs lui donnaient l'impression de ne pas exister. Marie a pu poursuivre sa **scolarité par le biais d'horaires aménagés**. Il y avait une réelle volonté de la part de l'institution de réussite scolaire qui contribuait à la sélection d'une année sur l'autre. En même temps, les petits rats n'avaient pas le choix de la filière et étaient inscrits obligatoirement dans des sections littéraires. Marie ira donc jusqu'en première et arrêtera ses études au moment de son insertion professionnelle.

Après sa première année en tant que stagiaire dans le corps de ballet, elle a pu tenter le concours pour monter en grade et s'est donc retrouvée promue au rang de quadrille, 2 ans après coryphée, puis rapidement sujet, première danseuse et enfin nommée étoile (titre honorifique décerné par le directeur de la danse) en 1988, à l'âge de 25 ans (plutôt jeune). Marie a donc poursuivi l'ensemble de sa carrière à l'Opéra et à 42 ans (âge limite fixé par l'institution), elle tire sa révérence avec comme ballet d'adieu un grand ballet de la tradition classique : Roméo et Juliette. Ce rite de passage lui a permis de mettre officiellement un terme à sa carrière, même si elle a pu revenir ponctuellement les mois qui ont suivi pour des créations particulières.

A la fin de sa carrière, Marie Platel, directrice de la danse à l'Opéra, lui propose un poste de professeur après un départ à la retraite. Marie saisit sa chance et accepte malgré une grande appréhension. Sa plus grande inquiétude résidait dans le fait qu'étant danseuse, elle avait pris l'habitude d'être gérée, d'être « assistée » alors que là, il fallait prendre des initiatives et des responsabilités pédagogiques. Pour se préparer à un éventuel face à face pédagogique, Marie avait profité de sa grossesse (40 ans) pour **suivre quelques cours du DE** (obtention sur notoriété) à la fin de sa carrière. Elle insiste sur le fait que la danse repose essentiellement sur un mode de transmission orale enrichi par les expériences professionnelles des professeurs et met ainsi en évidence l'importance du terrain, même si elle évoque également la difficulté de retrouver les bases et de prendre davantage le temps de faire les exercices. On n'enseigne pas aux enfants comme aux professionnels : cela nécessite donc un temps d'adaptation voire même d'apprentissage. Aujourd'hui, malgré son statut de professeur, elle continue à entretenir son corps car elle n'exclut pas le fait de danser quelques pièces contemporaines si on le lui demande.

PORTRAIT de JEAN (11)

(63 ans)

Jean pratique **l'équitation** dès sa plus tendre enfance car c'est une tradition familiale. Un jour, il assiste à une chute de son père et refuse catégoriquement de remonter sur un cheval. Comme c'est un enfant nerveux et actif, ses parents cherchent à lui trouver par tous les moyens une activité physique. Cependant, à Paris en 1955, les loisirs sportifs n'étaient pas aussi développés que de nos jours. Il commence donc avec son frère par aller **au gymnase du quartier**, mais comme il n'y avait que des adultes, ils arrêterent au bout de 3 mois. Puis, Jean découvre que dans sa classe, un de ses copains a trois sœurs qui prennent des cours de danse. A la même époque, **ses parents l'amènent régulièrement au théâtre voir des spectacles de danse, de chant...** Sensibilisé à ce domaine, il décide donc avec son ami de s'inscrire à ces cours de danse qui avaient lieu une fois tous les quinze jours. Jusqu'au jour où la mère de son copain parle du concours d'entrée à l'Opéra. Les voilà donc qui tentent l'audition, mais seul Jean sera pris. Il poursuit donc à **l'école de l'Opéra de Paris**, mais est **renvoyé au bout de 3 ans** car il était trop raide. Sur les conseils d'un professeur, il **continue quand même sa formation au conservatoire** et obtient un **premier prix au bout de 3 ans** qui lui donne la possibilité d'accéder à **la première division de l'Opéra**. Emporté par ce principe de concurrence et de compétition permanente, Jean s'investit de plus en plus. Alors qu'il avait choisi la danse pour se défouler, elle occupe soudain toute son attention. Trois mois après il auditionne et rentre dans le **corps de ballet de l'Opéra**. L'année suivante, il se présente au concours interne pour progresser dans la hiérarchie et devient **coryphée**, et l'année suivante il prend une place **de sujet**. Puis, obligé de partir au service militaire, il arrête la danse pendant 18 mois. A son retour, il tente le concours de promotion pour devenir premier danseur, mais échoue. Ensuite, pendant 6 ans, aucun concours n'eut lieu car les places n'étaient pas vacantes. La septième année, Jean se représente, mais se blesse juste avant à la cheville. Enfin, la huitième année, il accède au grade de **premier danseur**, en sachant qu'il ne serait jamais nommé étoile étant donné son âge. Cependant son engagement est total.

Aujourd'hui, il est **professeur à l'école de danse de l'Opéra** et donne aussi en parallèle **quelques cours à des amateurs dans l'école privée** qu'il a rachetée pour **sa femme, elle-même danseuse**, il y a presque une vingtaine d'années, alors que sa carrière d'interprète était sur le point de toucher à sa fin. Ne sachant pas quel serait son avenir au lendemain de ses 45 ans, il avait vu cet achat comme un placement permettant à sa femme de poursuivre une activité professionnelle et éventuellement comme une opportunité pour lui de s'investir dans une nouvelle activité. Mais alors que sa date anniversaire approche, **la directrice de l'Opéra lui propose un poste d'enseignement** alors qu'il ne postulait pas. Depuis l'achat des studios 5 ans auparavant, il n'avait jamais vraiment émis le désir d'enseigner, mais il savait que cela serait possible quand il arrêterait de danser. Ce n'était donc pas un projet à part entière, mais une éventualité à ne pas négliger. Il décide donc d'accepter ce poste et de s'engager dans la formation des jeunes danseurs en 3^{ème} division dans un premier temps, puis en première et deuxième division par la suite. Dépourvu de toute formation pédagogique, Jean met en avant **son expérience professionnelle comme principale ressource** et insiste sur **la logique de transmission** à l'œuvre dans la danse classique. C'est aux vieux danseurs de transmettre leur connaissance du métier aux plus jeunes de façon à **poursuivre la tradition**. Il mobilise aussi son rôle de **père de famille** (2 enfants) qui lui permet d'aborder sereinement la relation humaine avec les petits rats.

Dans le cadre de leur école pour adultes amateurs, **Jean et sa femme se répartissent les cours**, même si lui n'est pas officiellement déclaré. Son épouse prend en charge les cours d'assouplissement (barre classique et barre à terre) et lui, assure le milieu et les adages. Il trouve une certaine complémentarité entre les amateurs et les professionnels qui ont un rapport vraiment différencié à la danse. Si pour les professionnels, le plaisir est rarement invoqué, il représente la motivation principale des amateurs, favorisant alors un échange tout à fait différent. La danse occupe toujours chez lui une place très importante. Il n'hésite pas d'ailleurs à aller régulièrement **voir les spectacles donnés à l'Opéra, mais aussi dans d'autres théâtres**.

Pour toutes ces raisons, Jean ne souhaite absolument pas arrêter et envisage de poursuivre jusqu'à « *la fin de ses jours* » !

PORTRAIT de GILLES (12)

(34 ans)

Gilles a **commencé la danse à l'âge de 5 ans** en suivant sa sœur aînée. Puis, quand sa sœur a arrêté, sa mère l'a également retiré des cours. Trois ans plus tard, il demande à reprendre car il aimait le côté spectacle de cette activité et ses parents l'inscrivent à nouveau dans une école privée à Tours. Puis, à **14 ans**, sur les conseils de ses professeurs, il rentre au **conservatoire de la Rochelle**. A ce moment-là, Gilles connaît de **grosses difficultés scolaires** et son père exige de lui une réussite au conservatoire sinon, il l'inscrit en LEP pour devenir carrossier, comme lui. Plus motivé que jamais, il s'investit dans la formation et obtient une médaille d'or qui lui permet, à l'âge de **17 ans**, d'être pris pour une **première expérience professionnelle au Jeune Ballet de France (JBF)**. A la fin de cette année au JBF pensée pour favoriser l'insertion des jeunes danseurs sur le marché du travail, il enchaîne les **CDD de courte durée** (au projet) dans des compagnies réputées et au bout de 3 ans, il intègre sur audition le **ballet du Capitole**. Il restera alors **8 ans dans la compagnie** ; mais 2 ans avant son départ (32 ans), alors qu'il ressent une baisse d'activité et une diminution de sa présence sur scène, il **monte sa propre compagnie**. Cette période correspond à un changement de direction au niveau du Capitole qui présente des conséquences directes sur la distribution de certains danseurs. Il en profite alors pour s'essayer à la chorégraphie et pour développer des projets de création avec des danseurs qu'il choisit avec soin. Il découvre un nouvel univers où il peut s'exprimer et échanger avec les danseurs qu'il sollicite. En aucun cas, il ne veut imposer sa gestuelle et sa façon de voir les choses, même si c'est lui qui prend les dernières décisions.

Pendant ces deux années, il va donc progressivement délaisser l'activité d'interprète (CDI) au profit du **statut de créateur** (intermittent) qui semble davantage le valoriser et donner du sens à sa carrière. En outre, de **nombreuses blessures** (genou et épaule) le confortent dans cette réorientation professionnelle.

Cependant, malgré une importante détermination, les **contraintes économiques sont fortes** et il se trouve notamment confronté à un problème d'identification de son style de danse lui permettant d'obtenir des subventions. En effet, pour les danseurs contemporains, ses créations sont beaucoup trop « classiques » et pour prétendre au classique, il ne peut pas rivaliser avec le ballet du Capitole. Or, Gilles dans son discours nourrit une rancune par rapport à la danse classique dont il critique de façon incessante le manque de liberté et d'émotion, l'aspect formel au détriment du propos artistique, la surenchère de technique, et surtout le mode de vie qui s'apparente à celui d'un fonctionnaire. Pourtant, malgré la **reconstruction de ce discours artistique** grâce à la danse contemporaine, Gilles connaît de grosses difficultés pour faire vivre sa compagnie. Il est d'ailleurs régulièrement amené à **organiser des stages ou à donner des cours** afin de réaliser des rentrées d'argent pour la compagnie. Bien entendu, ces activités accessoires ne sont rendues possibles que parce que Gilles a obtenu son diplôme d'état de professeur de danse dans le cadre de son activité au sein du Capitole (formation allégée).

De même, **sa copine représente une ressource importante** lui permettant de s'investir dans sa compagnie sans une trop grande préoccupation financière. Elle-même exerçant dans le domaine artistique, elle représente un soutien à deux niveaux distincts : tout d'abord, son activité professionnelle de responsable de la communication d'un gros théâtre de la ville assure une stabilité économique au couple, puis, dans un second temps, elle apporte une aide non négligeable au fonctionnement de la compagnie puisqu'elle en gère tout l'aspect administratif.

Mais aujourd'hui, Gilles a pour objectif de pérenniser sa compagnie et de salarier ses danseurs à l'année.

PORTRAIT de SEBASTIEN (13)

(37 ans)

Sébastien, aujourd'hui âgé de **37 ans**, a **commencé la danse à 9 ans au conservatoire de région de Poitiers**, en accompagnant un ami qui ne voulait pas être le seul garçon parmi toutes ces filles. Ses parents ont approuvé ce choix en pensant que la discipline et la rigueur de la danse classique allait assagir cet enfant plutôt turbulent, mais sans aucune prétention d'en faire un danseur professionnel. Issu d'une famille nombreuse (5 enfants), Sébastien a grandi dans un environnement artistique notamment musical puisque **ses parents étaient tous deux professeurs de musique**. Ensuite, **la professeur du conservatoire décelant un potentiel**, propose à Sébastien **d'intégrer l'Opéra de Paris**. Il y restera 2 ans avant de **se faire renvoyer**. A 13 ans, il retourne donc au conservatoire de Poitiers pour poursuivre sa formation de danseur et à **16 ans, il part finir cette formation à l'école Rosella Hightower à Cannes** (école prestigieuse) et en profite pour passer son bac (horaires aménagés). L'année suivante, il rentre au **jeune ballet de France**, compagnie au statut particulier car elle permet de confronter les jeunes au marché du travail dans un souci de formation. Il porte un regard assez distant sur son évolution, comme s'il avait suivi un « cursus normal », sans se poser de questions. Après cette première année, **il multiplie volontairement les expériences dans des compagnies diverses telles que des grandes compagnies classiques** (l'Opéra d'Avignon, le ballet Royal de Wallonie, ballet de Monte Carlo), **des jeunes compagnies contemporaines** (Ballet des temps modernes, compagnie hollandaise), **de danse théâtre en Suisse**, pour **finir sa carrière au ballet du Capitole**, suite à une blessure et d'importants problèmes de dos. Au cours de sa carrière, Sébastien a également pris le temps de peaufiner sa technique, notamment jazz, en prenant des cours avec Rudy Brian à Marseille, d'augmenter son capital scolaire en obtenant un **DEUG de droit** et son **DE**.

Il est rentré au ballet du Capitole avec un contrat de suppléant car il sortait de rééducation et avait besoin, financièrement de travailler. La danse était alors devenue une activité accessoire lui permettant de chercher une formation pour se reconvertir. Cependant, le Capitole l'a engagé en fixe par la suite et il y est resté 7 ans jusqu'à ce qu'un ami danseur lui propose de se joindre à lui pour monter une compagnie de danse contemporaine à Nice. Sébastien a saisi cette opportunité pour quitter cet univers de la danse classique qu'il juge beaucoup trop individualiste et élitiste et pour tenter de faire évoluer son parcours professionnel.

Aujourd'hui, il a donc le **statut de demandeur d'emploi** (négociation de son départ avec la direction) et espère pouvoir obtenir rapidement celui d'intermittent grâce à la création de cette nouvelle compagnie. A plus long terme, il **aspire à des fonctions d'administrateur** de la compagnie avec un contrat moins précaire que celui d'intermittent. Dans cette optique, il s'investit, gère une partie de l'administratif et se renseigne sur des formations possibles dans ces domaines, en soulignant la difficulté d'allier dans le temps formation et danse.

Sébastien insiste sur l'absurdité de sa situation : il a la responsabilité de tâches pointues et diverses quant à la gestion de la compagnie sans pour autant avoir les compétences et connaissances requises. Le tout étant rendu possible par son statut de demandeur d'emploi qui lui donne des indemnités mensuelles. Ainsi, il se forge une certaine expérience, mais qui manque d'être reconnue à cause de l'absence de diplômes.

Il souligne **les difficultés physiques que comporte aujourd'hui son choix de danser**, mais espère qu'à 40 ans, il aura vraiment arrêté. Pour ne pas souffrir de ses blessures, il est contraint à un exercice physique quotidien mais il exprime les difficultés quant aux possibilités de réalisation. En tant que responsable d'une petite compagnie, qui plus est nomade, il doit trouver des arrangements pour bénéficier de locaux ou de cours et maintenir un travail corporel régulier. C'est d'autant plus important, que ces danseurs ont une importante responsabilité car, en cas de blessure, c'est toute la production qui serait alors remise en cause. C'est cette logique de prise de risque qui a conduit la carrière de Sébastien et qui le pousse aujourd'hui à tenter l'aventure de la gestion administrative d'une compagnie, même s'il craint que cela ne lui apporte pas autant de satisfactions.

PORTRAIT de LORENZO (14)

(36 ans)

D'origine italienne, Lorenzo a grandi dans un milieu social confortable. Son père chef d'entreprise assurait le revenu pour toute la famille et sa mère était très investie dans l'éducation des trois enfants. **A 9 ans, il prend ses premiers cours de danse avec sa sœur**. Au bout d'un an, malgré son goût pour l'activité, il demande plutôt à faire du foot pour être avec ses copains. Mais avec **l'insistance de ses professeurs** qui le trouvaient doué, ses parents parviennent à le faire changer d'avis et l'inscrivent avec sa sœur en **formation à la Scala** de Milan. Après 3 ans à Milan, Lorenzo (14 ans) et sa sœur (16 ans) arrêtent leurs études, **partent à New York**, sans leurs parents, pour poursuivre leur formation d'excellence. **A 17 ans**, jouissant d'une formation reconnue, Lorenzo ne rencontre aucune difficulté pour s'insérer sur le marché du travail. Il débute au **ballet des Flandres** dans le corps de ballet (2 ans), puis **devient soliste au ballet de Nancy**, qu'il quitte rapidement pour « incompatibilité artistique » au profit du **ballet de Wiesbaden** (3 ans) pour enfin **terminer en apothéose à Munich** (5 ans) où le rythme était plutôt effréné.

En Allemagne, il rencontre sa **femme, qui est comédienne**, et fonde très rapidement une famille avec elle. Rapidement leurs **deux filles** voient le jour mais Lorenzo ne modifie en rien son activité professionnelle, à l'inverse de sa femme qui mettra un temps sa carrière entre parenthèse.

A 28 ans, alors qu'il s'est fixé une fin de carrière à 35 ans, il **quitte Munich pour le ballet du Capitole** (compagnie de moindre envergure) dans l'optique de tisser des liens avec la direction et **d'apprendre progressivement le métier de maître de ballet** tout en poursuivant une activité d'interprète. Il connaissait déjà la directrice de la compagnie depuis sa formation à New York et avait pu négocier cette opportunité avant même de venir à Toulouse. Sa venue relève donc d'une véritable **stratégie de reconversion**. Cependant, son mariage ne survivra pas à ce changement de situation, puisque sa femme repartira avec ses filles pour reprendre sa carrière en Allemagne. Ils se sont séparés en bons termes et il appelle ses filles plusieurs fois par semaine. Par le biais de sa propre histoire, Lorenzo ne craint pas l'éloignement géographique et poursuit ses projets professionnels dont l'objectif est, à terme, de diriger une compagnie. Conscient des compétences nécessaires, il profite alors de sa place pour les développer et les peaufiner, tout en insistant sur les qualités acquises au cours de sa carrière qui lui permettent d'assurer de façon efficace différentes tâches.

Aujourd'hui âgé de **36 ans**, Lorenzo se trouve dans une position que l'on pourrait qualifier de transitoire, puisque officiellement il est toujours premier danseur au ballet du Capitole (CDI), mais travaille comme **maître de ballet depuis environ 9 mois**. En effet, depuis le début de la saison, il s'est progressivement formé, au contact de son prédécesseur, à la gestion des plannings, il a appris tous les ballets, pour pouvoir être autonome à partir du mois d'avril. Cependant, il est actuellement en pleine négociation avec la direction du ballet puisqu'il est obligé de repasser par un CDD avec un salaire nettement inférieur au sien, alors qu'il estime que le travail à réaliser nécessite beaucoup plus de responsabilités et de temps. En outre, il avait déjà observé une baisse notable de ses revenus entre Munich et le Capitole, puisqu'il était passé de 5 000 euros par mois à 2 700 euros, mais comme il était dans une logique de conversion de ses capitaux pour pouvoir réinvestir un nouveau statut, il avait jugé la diminution de salaire acceptable.

Maintenant qu'il travaille comme maître de ballet et qu'il a définitivement mis un terme à sa carrière d'interprète, Lorenzo s'inscrit dans **une nouvelle logique de progression hiérarchique**. En effet, comme il a gravi les échelons du ballet, il souhaite aujourd'hui atteindre le plus haut niveau de responsabilité et devenir directeur de compagnie. Pour cela, il est prêt à changer de ballet, de ville voire de pays. Habitué dès le plus jeune âge à se déplacer en quête d'excellence, il reproduit ce même schéma dans ses projets de reconversion professionnelle. D'ailleurs, il finira par livrer que même dans les postes de direction, il y a toujours une possibilité de faire toujours mieux, puisque la direction du Capitole n'a rien à voir avec la direction de l'Opéra. Selon lui, il existe toujours une manière de progresser.

PORTRAIT de MICHEL (15)

(60 ans)

Michel **débute la danse à l'âge de 10 ans** dans une petite école à Garenne Colombe en banlieue parisienne. Suivant les **encouragements de ses professeurs**, ses parents décident de l'inscrire dans une grande école de manière à ce qu'il puisse suivre la meilleure formation possible. Seulement, à **12 ans**, l'Opéra ne prend plus les enfants les jugeant trop âgés, alors il intègrera le **conservatoire supérieur national de Paris**. A **16 ans**, il obtient un **premier prix** qui lui donne l'opportunité de se présenter aux auditions de l'Opéra de Paris. C'est ainsi qu'il **réussit à intégrer le corps de ballet de l'Opéra** et qu'il **y restera durant 6 ans**. Mais, le cadre classique de cette institution ne lui convenant pas, il fait le choix de **quitter cet univers pour suivre un chorégraphe contemporain américain**, venu le solliciter pour une création. Il démissionne, rompt un CDI pour s'engager comme danseur dans sa compagnie. Commence alors une **période difficile financièrement** car si les projets de création sont captivants, les revenus demeurent dérisoires. Au fil du temps, malgré ces difficultés d'ordre économiques, il devient son principal collaborateur, si bien qu'ils décident ensemble **de fonder une école à Paris**. Michel est alors âgé de **34 ans** et poursuit en parallèle sa carrière d'interprète au sein de cette compagnie. Puis avec la régionalisation, on leur propose de prendre **la direction du Centre Chorégraphique National de Toulouse**. Ils acceptent alors la proposition qui leur apporte une situation beaucoup plus confortable et **développent le centre pendant une douzaine d'années**.

Michel est donc issu d'une formation purement classique dispensée par une institution d'excellence. Pourtant, pour compléter cette formation qu'il juge insuffisante par rapport à ses aspirations, il n'hésite pas à faire des stages et des séjours à New York. Là, il suit beaucoup de cours avec des précurseurs de la danse contemporaine tels que Merce Cunningham. Dans les années 80, **il rejette complètement le classique** qu'il va alors dénigrer de façon très virulente et s'investit dans la compagnie contemporaine. Dans un premier temps, il se contente d'y danser, puis **il va progressivement assurer en plus l'entraînement des danseurs pour finir par partager les tâches administratives tout en maintenant son activité d'interprète**. Pourtant, il s'aperçoit qu'il danse de moins en moins et qu'il s'investit de plus en plus dans ces activités initialement accessoires. A **47 ans**, **il cesse donc définitivement son activité d'interprète pour se consacrer entièrement à l'enseignement**. Il passe **son DE à l'âge de 48 ans**, avec une véritable envie de s'engager dans l'enseignement. Puis, il enchaîne avec le **Certificat d'Aptitude**, diplôme supérieur permettant souvent d'encadrer à un niveau supérieur, notamment dans les conservatoires. L'obtention de ces diplômes représente également pour Michel une certaine revanche par rapport à son cursus scolaire, puisqu'il a arrêté ses études avant même d'avoir le bac, malgré l'insistance de ses parents, eux-mêmes enseignants.

De retour à Paris, ses diplômes en poche, il s'investit à temps complet dans l'enseignement en **cumulant pendant 3 ans un poste au CNR de St Maur et un poste au CNR de Rouen**, ce qui représentait à peu près une vingtaine d'heures par semaine, s'assurant ainsi un salaire convenable de 2 000 euros par mois. Malgré son goût pour la transmission, une certaine lassitude s'installe et Michel souhaite devenir son propre patron. Il fait alors **l'acquisition d'une école à Bordeaux** qui avait une très bonne réputation. Il y enseigne pendant 4 ans et adosse à cette école d'amateurs **un centre de formation** (le Junior Ballet d'Aquitaine) destiné à former de futurs danseurs professionnels. Là, encore, ses ambitions le taraudent et il découvre, par hasard, que le CNSMDP recherche un directeur des études chorégraphiques. En tant qu'ancien élève de l'institution, il décide alors de déposer sa candidature, sans prétention aucune. Il est convoqué à un premier entretien, puis à un second auquel on lui demande de soumettre un projet pour enfin être nommé en milieu d'année sur le poste. Il est alors âgé de **56 ans**. Lors de notre rencontre, cela fait 4 ans qu'il occupe ces fonctions et son investissement semble toujours être aussi important. Il insiste sur les responsabilités que ce métier représente ainsi que les concessions que cela suppose, tout en mettant en avant son passé de danseur et de professeur qui lui permet d'aborder efficacement son rôle de directeur. Son statut lui permet aujourd'hui de travailler jusqu'à 65 ans, mais il ne pense pas poursuivre jusque-là, car il sent l'usure progressivement l'envahir. A ce jour célibataire, il souhaite tourner la page de la danse avant d'atteindre un point de non-retour. Son projet : vendre l'école de Bordeaux et s'installer en Normandie pour tenir des chambres d'hôtes : réalité ou utopie ?

PORTRAIT de NICOLAS (16)

(44 ans)

Nicolas, âgé de **44 ans** est **maquilleur perruquier au ballet du Capitole** depuis maintenant 3 ans.

D'origine bretonne, il a **commencé la danse à l'âge de 8 ans** en suivant sa sœur aînée. A 13 ans, **encouragés par le professeur de danse**, les parents (père : d'abord armée de l'air puis cadre au trésor public, mère : au foyer pour élever les 3 enfants) décident de changer Nicolas d'école et l'inscrivent dans une **école privée plus réputée**, avec toutes les concessions que cela représente. Au sein de cette nouvelle école, Nicolas côtoie une professeur issue de l'Opéra de Marseille qui profitait de ses relations pour organiser des stages sur place. A **16 ans**, Nicolas part donc faire **un stage à Marseille** et se trouve alors conquis par cette compagnie et surtout cette profession. De retour en Bretagne, **il abandonne ses études** et part **s'installer à Marseille** où il venait d'obtenir un **statut de stagiaire (rémunéré sous forme de cachets) pour un an**. A la fin de cette première année, il passe l'audition et **intègre le corps de ballet**. Il y restera une année supplémentaire puis partira à **Avignon** (audition) pour travailler avec un chorégraphe rencontré sur un travail d'opérette. Là, il passera 2 ans avant de partir **au ballet du Rhin** (audition) **où il dansera pendant 18 ans**. Ainsi, il a dansé un grand nombre de ballets du répertoire mais également beaucoup de pièces baroques et néoclassiques. En étant au ballet du Rhin, Nicolas a connu une carrière internationale grâce aux tournées régulières effectuées en Chine, aux USA, en Angleterre, en Thaïlande... A plusieurs reprises, il a tenté des auditions dans d'autres ballets pour changer, mais il n'a jamais été retenu. Il se console en précisant qu'avec le nombre de directeurs artistiques qu'il a vu passer, cela apportait beaucoup de changements à chaque fois.

Puis en 2002, âgé alors de **38 ans**, il entend de plus en plus ses collègues, notamment les filles, parler de l'après carrière. Il s'était fixé 40 ans comme âge limite d'autant plus qu'il était physiquement très en forme. Mais cet environnement l'amène à se lancer dans des démarches plus concrètes. Ayant toujours eu la volonté de travailler dans la coiffure et le maquillage, il profite de vacances dans le sud de la France pour rencontrer les responsables de la formation à Toulouse. Après 2H d'entretien et grâce à son appartenance au milieu de la danse, il obtient une dérogation par rapport à son âge (limite : 30 ans) et **reçoit l'autorisation de faire cette formation en lien avec les Beaux-arts**.

De retour à Strasbourg, il demande au directeur de la danse de pouvoir faire cette formation en gardant son contrat et de mettre un terme à sa carrière à la fin de cette année de formation (proposition du ballet du Rhin pour certains de ses danseurs). Malgré des réticences, le directeur accepte et Nicolas part 5 mois après s'installer à Toulouse. Seulement, avant d'entamer la formation de maquilleur perruquier, Nicolas devait **d'abord passer un CAP coiffure**. Il est revenu sur les bancs de l'école pour suivre une formation allégée puisque, avec **le DE** (équivalent bac+2) il n'a pas passé certaines matières telles que les maths et le français. Il obtient son diplôme en un an et la réussite à des concours de coiffure le conforte dans son choix professionnel. Il intègre la formation spécifique au théâtre du Capitole pour une durée de 10 mois et **se voit proposer un contrat d'intermittent à la fin pour remplacer un maquilleur perruquier au sein du ballet**. Puis l'année suivante il signe un contrat d'un an avec la **mairie, obligée au bout de 5 ans de lui proposer un CDI**. Nicolas souligne l'importance pour lui de rester dans le monde du spectacle, de côtoyer les artistes et de pouvoir réinvestir ses connaissances du métier, de la scène... Par contre, il se dit soulager de ne plus solliciter son corps et surtout de ne plus se mettre à la barre tous les jours, l'âge rendant le corps de moins en moins disponible.

PORTRAIT de DANY (17)

(35 ans)

Dany, **35 ans, originaire du Nord de l'Espagne**, est issu d'une **famille de danseurs** : sa mère enseigne dans sa propre école de danse et son père, après une carrière d'interprète, en est devenu le directeur. Enfant, ses parents ont tenté de l'initier à cet art mais sans grand succès puisqu'il préfère faire de la gymnastique en compagnie d'autres garçons de son âge. Il n'assistera à **son premier cours de danse qu'à 19 ans** sous l'impulsion de sa mère. Engagé **dans des études d'ingénieur naval**, il découvre alors le monde de la danse et décide de s'y lancer, jugeant les études beaucoup trop difficiles. Il intègre donc **une formation professionnelle à l'école du ballet national d'Espagne et décroche après l'obtention de son prix, son premier contrat d'interprète à 23 ans**. Initialement attiré par la danse classique et la dimension physique qu'elle prônait, il s'oriente progressivement vers un répertoire plus néo classique, voire contemporain qu'il juge moins rigide et également moins dur pour le corps.

Durant la dernière année de formation, il rencontre Nuria qui deviendra sa femme par la suite. Ils intègrent **tous les deux le ballet de Saragosse et resteront 6 ans** dans cette compagnie ; **elle en tant que soliste et lui dans le corps de ballet**. Puis, Dany décide de faire une pause dans sa carrière à cause de l'intensité physique que cette profession nécessitait. Fatigué, il préfère arrêter un temps et tous les deux **partent s'installer aux Etats-Unis où Nuria sera engagée au Boston Ballet pour un an**. De retour en Espagne, ils envoient tous les deux un certain nombre de CV et obtiennent ainsi **2 contrats au ballet du Capitole**. Dany y passera 4 ans tandis que sa femme y poursuit toujours sa carrière dans le corps de ballet. Dany a pris la décision d'arrêter car il estimait ne pas être distribué à sa juste valeur. *« Le ballet du Capitole, ce n'est pas une bonne compagnie pour moi. La directrice ne sait pas voir les talents de chacun et j'ai vite compris que je ne ferai rien ici. »* Dany ne trouve plus aucune motivation pour aller travailler et pour s'investir corps et âme dans la danse. Par conséquent, avant de se retrouver évincé officiellement par la direction, il décide de **mettre définitivement un terme à sa carrière de danseur interprète** et de s'investir dans une nouvelle sphère professionnelle qui l'intéressait depuis l'âge de 20 ans : **la photographie**.

Dany n'a aucune formation dans ce domaine, mais profite de son expérience de danseur pour percer dans ce milieu-là. Il travaille beaucoup pour le théâtre du Capitole et dans la danse de façon générale, mobilisant ainsi son capital social. Il souligne la perte de son confort financier depuis son départ du ballet, mais il met en avant son besoin de « bouger » et de ne pas rester tout le temps dans une structure figée, valorisant ainsi l'image de « l'artiste bohème libre ». Changer de profession représente également un investissement financier important : achat d'un studio, matériel photo et communication. **Le fait que sa femme reste au ballet du Capitole favorise ses possibilités de conversion des capitaux pour Dany**. Elle assure au couple une certaine stabilité.

D'un point de vue physique, Dany insiste sur le plaisir de ne plus avoir de barre tous les jours. **Il continue à avoir une activité physique et sportive mais sans aucun lien avec la danse**. Le sport représente pour lui un véritable art de vivre, mais il ne veut plus être assujéti aux contraintes exigeantes de la danse. Il souligne le fait que durant les 3 dernières années, il a beaucoup travaillé sans aucune récompense car il ne dansait quasiment jamais. L'institution n'a pas alimenté sa vocation et progressivement la danse est devenue une activité accessoire au sens de Hughes. Encouragé par un ami photographe, il fait ses premiers pas dans la photo alors qu'il danse encore dans le ballet ; cette période de transition l'a conforté dans son choix de cesser son activité d'interprète. Profitant de ses connaissances et de ses compétences dans le milieu de la danse, Dany débute dans ce milieu puis développe progressivement son activité notamment dans le domaine de l'immobilier et du sport (planche à voile qu'il pratique régulièrement).

Cependant, Dany ressent une certaine nostalgie quant à « la vie de troupe ». En effet, en tant que photographe, il travaille seul et l'esprit de groupe lui manque. Il apprécie d'autant plus d'aller travailler au Capitole en tant que photographe qu'il peut ainsi retrouver, l'espace d'une séance, cette connivence avec les autres danseurs.

PORTRAIT de CHRISTINE (18)
(43 ans)

Christine est une ancienne danseuse de **43 ans**, aujourd'hui **chargée mission pour la Direction Régionale des Affaires Culturelles, à Paris**. Elle vit **en concubinage avec le père de sa fille** (9 ans) qui exerce la **profession de cameraman**.

Issue d'une **classe sociale élevée** (parents médecins), elle s'inscrit dans un premier temps dans une logique de reproduction en suivant **un cursus scolaire de bon niveau** puis en débutant, après le bac, **des études de pharmacie**, qu'elle arrêtera finalement à la fin de la deuxième année pour se consacrer à la danse. Sa trajectoire prend alors une direction improbable. Alors que la plupart des filles engagées professionnellement dans la danse, ont débuté dès le plus jeune âge, **Christine prend son premier cours à l'âge de 13 ans**, interrompt l'activité pendant ses études de pharmacie, pour **finallement s'y investir corps et âme à 19 ans**. Son goût pour la danse s'est accru au fil du temps, alimenté par les **encouragements de ses professeurs**, la fréquentation assidue de spectacles et la découverte de plus en plus fine de ce milieu artistique, si différent de son milieu social d'origine.

Elle **s'inscrit donc à la Sorbonne pour des études artistiques** et suit 3 cours de danse par jour (classique et contemporain). En parallèle, elle découvre aussi le travail dans les petites compagnies contemporaines qui lui ouvre les yeux sur une nouvelle façon de danser, plus libre et plus expressive et surtout plus intellectuelle qui lui donnait l'impression de devenir enfin une adulte. Pendant un an, elle enrichit donc de façon intensive (comparaison avec le concours de pharmacie) son capital artistique en développant à la fois des qualités physiques par le biais de la danse classique et des qualités plus expressives avec la danse contemporaine, pour espérer intégrer un centre de formation prestigieux qui lui ouvrirait les portes de la profession. Pourtant plus âgée que les autres danseuses, Christine intègre la formation et se confronte alors à la dure concurrence entretenue et encouragée par les professeurs. Après une année difficile sur le plan relationnel, Christine profite du prestige de sa formation et obtient **un premier emploi dans une compagnie à dominante néo-classique**. Cependant, le côté danseur exécutant ne la satisfait pas et elle s'oriente plutôt vers la danse contemporaine. Mais là encore, elle se trouve enfermée dans une danse qui ne lui convient pas car toujours trop exécutante. Elle remarque qu'en sortant d'une grande école, les danseurs sont formatés pour danser avec des grands chorégraphes qui ne laissent aucune liberté de création à leurs danseurs. A ce même moment, **Christine tombe enceinte** et ressent **des changements de regards de la part de ses employeurs face à son statut de future mère**. Déçue par ce mode de fonctionnement très élitiste, elle décide **d'arrêter la danse en tant qu'interprète pour suivre en Hongrie son conjoint qui devait travailler sur un projet de film avec une compagnie de danse théâtre**. Cette immersion lui a permis de s'interroger sur la façon dont elle pouvait contribuer à l'amélioration de la danse en France. A son retour, **elle multiplie les formations** (informatique, comptabilité, gestion, droit...) et les expériences professionnelles lui permettant de **cerner tout l'aspect administratif entourant le danseur**, souvent complètement déconnecté de ces réalités. A partir de là, elle crée, sous la forme d'une association, un lieu d'échange pour les danseurs qui peuvent venir chercher de l'aide par rapport à des démarches administratives. Malgré tout son investissement, ce projet échoue et elle trouve une place de chargée de diffusion pour une compagnie contemporaine et en profite encore pour poursuivre des formations plus conséquentes. Après un an de collaboration, le chorégraphe qui commençait à avoir de plus en plus de succès n'a plus supporté qu'on lui dise comment gérer sa compagnie et met un terme au contrat de Christine, qui en profite pour s'investir dans une maîtrise AES, option développement local qui lui offre la possibilité de s'engager dans les affaires culturelles à un niveau supérieur et surtout décisionnel. Ce fut une véritable révélation car elle parvient enfin à articuler son expérience de danseuse et les ficelles du monde politique. Aujourd'hui, Christine a la sensation d'avoir atteint un objectif important qui donne du sens à toute sa trajectoire car pour elle, le discours artistique ne peut, en aucun cas, exclure le contexte politique de production. Mais malgré cette réussite professionnelle, elle émet toujours le souhait de retravailler un jour en tant qu'artiste...

➤ Le discours artistique dans les récits biographiques

Comme le souligne D. Damamme⁴⁸, les récits biographiques contribuent à « la connaissance de la formation et de l'actualisation des dispositions, attitudes et représentation de soi des êtres sociaux. » Cependant, ce dispositif impose que l'on questionne l'identité qu'il accrédite et le sens de la vie qu'il prétend découvrir et mettre à nu, de façon à ne pas entériner l'illusion biographique⁴⁹ du sujet. Ainsi, afin d'accorder quelque créance aux portraits biographiques présentés précédemment, il s'agit pour le sociologue de reconsidérer ces éléments dans un rapport objectif à l'objet, dans une perspective historique et dans certaines conditions sociales. Dans le cadre des entretiens ethnographiques, il est apparu très nettement que l'illusion biographique s'enracinait dans un travail de définition et de présentation de soi des danseurs, comme si leurs propos répondaient à des identités stratégiques⁵⁰ reposant sur des projections narcissiques de l'enfance, sur des traductions symboliques d'une ambition ou d'une carrière ou encore sur l'investissement du modèle social de l'artiste comme un être à part et valorisé. Autrement dit, nous pouvons nous demander jusqu'à quel point le discours artistique tenu par les danseurs durant les entretiens tente de répondre aux attentes culturelles du public. Afin d'éclairer ce point, à la fois théorique et méthodologique, il semble important d'intégrer ces identifications dans lesquelles les danseurs se projettent dans l'analyse du modèle artistique porté par les institutions. Par conséquent, il s'agit, dans l'analyse, d'identifier un ensemble de schèmes intellectuels et pratiques, de modèles d'action et d'images de soi⁵¹ qui oriente significativement la conduite des danseurs en quête de reconnaissance et de renommée. C'est ainsi que le danseur va façonner dans son discours une véritable production publique de son statut professionnel. Il va tenter de rentrer en conformité, de façon plus ou moins consciente, avec les attentes sociales et culturelles liées à son activité. La construction et l'appropriation du discours artistique répondent donc à un réel positionnement identitaire de la part du danseur, encouragé par les institutions. Dans le cadre de l'enquête de terrain et plus précisément de l'analyse des récits biographiques, prendre en compte les représentations de soi permet alors de considérer l'identité non pas comme une formation stable, mais plutôt comme une somme des « réalités », additions de moments dans la trajectoire de l'individu et de figures relevant de plusieurs univers sociaux⁵². Autrement dit, il s'agit de considérer que le

⁴⁸ D. Damamme, « Grandes illusions et récits de vie », *Politix*, 27, 1994, p. 183

⁴⁹ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *op. cit.*

⁵⁰ A. Collovald, « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 73, 1988.

⁵¹ D. Damamme, « Grandes illusions et récits de vie », *op. cit.*, p. 185

⁵² A. Strauss, *Miroirs et masques*, Métailié, Paris, 1992.

danseur, lors des situations d'entretien, va s'attacher à livrer les différentes faces d'un ensemble présentable suffisamment crédible aux yeux du sociologue comme à ses propres yeux. En outre, dans le cadre d'une profession artistique, il est important de souligner que l'analyse des représentations de soi se trouve confrontée à un ensemble de dispositions construites autour de la notion de vocation qui va alors servir de justification à toutes les actions sociales menées au fil du projet professionnel et de la carrière. Il importe alors de montrer comment des choix professionnels peuvent être présentés dans le discours comme une preuve de la vocation artistique et fonder ainsi l'idée d'une vie voulue et accomplie. Dans cette perspective, le concept de carrière permet de saisir, par une description à la fois interprétative et explicative, le sens indissociablement lié du subjectif et de l'objectif. En nous penchant sur les reconstructions successives de la Carrière, notamment en considérant le poids du présent sur le récit du passé, il s'agira d'étudier ce discours artistique avec beaucoup de précautions, en ne le positionnant pas comme une limite à l'analyse, mais comme un objet à part entière.

L'organisation de la thèse épouse le déroulement d'une trajectoire sociale et professionnelle d'un danseur classique de la « découverte » de sa vocation au réinvestissement d'une nouvelle sphère sociale et/ou professionnelle à sa sortie du métier tout en prenant soin de retracer les différentes phases de la Carrière. Ainsi, le premier chapitre présente les conditions d'intériorisation de la vocation artistique sous l'influence de diverses institutions telles que la famille, l'école de danse et les compagnies. Le chapitre suivant tente d'analyser la transformation de l'activité principale en activité secondaire permettant d'envisager de quitter la scène tout en se préservant du déclassement social que pourrait engendrer la perte du statut social prestigieux de danseur interprète. Enfin, le troisième chapitre présente les différentes possibilités de « sortie » des danseurs en mettant l'accent sur la mobilisation de ressources diverses acquises au fil de la socialisation professionnelle et familiale, et sur l'importance du travail de renégociation de la vocation initiale.

Chapitre 1

La danse classique : le poids des institutions dans la construction de la vocation

1. Une histoire inscrite dans la plus pure des traditions

La danse classique telle qu'on la connaît aujourd'hui est fortement imprégnée de traditions et s'inscrit dans une logique de filiation. En effet, elle n'a connu que peu de changements depuis son avènement et cet héritage semble contribuer à sa définition actuelle. S. Faure⁵³ inscrit l'émergence de la danse classique dans le cadre d'un processus de rationalisation des pratiques à l'œuvre dans les domaines artistique, politique, économique et religieux. Ce processus de rationalisation passe par un essai de notation de la danse dans l'idée de créer un langage homogène à partir duquel tous les maîtres à danser pourraient communiquer. Cette logique scripturale favorise la transmission de la danse et donc son développement, mais elle permet également à l'institution de référence d'exercer un certain contrôle sur une profession qui commence à s'organiser. Sous cette impulsion sociale, la danse classique va progressivement s'émanciper et devenir au fil du temps un art autonome et reconnu en tant que tel. Cette évolution s'accompagne alors d'un processus de professionnalisation corrélé à la création d'une institution de formation lui permettant ainsi d'acquérir une certaine légitimité. De même, la danse classique, comme la large majorité des activités artistiques, va progressivement être reconnue socialement comme un métier à vocation. Ce processus est le fruit de l'autonomisation de ces activités et de la sociogenèse d'une *illusio*, c'est-à-dire d'une croyance dans le jeu, qui fait, comme le souligne G. Sapiro⁵⁴, que les individus qui y adhèrent sont prêts à s'y donner entièrement, en sacrifiant souvent le confort matériel, la sécurité et parfois même la vie de famille. Ce don de soi apparaît comme désintéressé parce qu'il se fonde sur le renoncement aux profits temporels mais c'est dans l'espoir de profits symboliques différés : reconnaissance et renom.

1.1. L'avènement de la danse classique

A. La légitimation de la danse

La danse classique propose une vision du corps et du mouvement ancrée dans l'histoire du monde occidental. Les prémices du ballet de cour s'inspirent de la danse « mesurée » du Moyen Age que l'on peut définir comme « un ensemble de sauts et de pas mesurés à faire en cadence »⁵⁵. Ces danses sautées, populaires à l'origine, sont transformées en mouvements lents et solennels à la suite de leur appropriation aristocratique, en adoptant des attitudes de

⁵³ S. Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, La Dispute, Paris, 2000

⁵⁴ G. Sapiro, La vocation artistique entre don et don de soi, *Vocations artistiques*, ARSS n°168, juin 2007, p.9

⁵⁵ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, Ed. des Dictionnaires Le Robert, Paris, 1978

civilité telle que la retenue. La danse « mesurée » présente alors un corps aux mouvements métriques et contrôlés qui se place en opposition avec le corps grotesque de la culture comique populaire qui privilégie le rire.

S. Faure précise que cette danse « mesurée » devient « savante » quand, au début du XVI^e siècle, elle fait l'objet de nombreux traités. Dans ce contexte, on remarque que la danse représente un des quatre éléments constitutifs du ballet de cour. En effet, celui-ci propose une fusion de quatre arts : poésie, musique, peinture et donc, danse. Le premier ballet de cour a été présenté en 1581 lors du mariage de M^{lle} Vaudemont avec le favori d'Henri III : le duc de Joyeuse. A cette époque, le ballet de cour constitue le divertissement majeur de la société aristocratique et permet de mettre en exergue le pouvoir du monarque. Louis XII et Louis XIV participeront d'ailleurs activement à ces ballets de manière à instaurer leur puissance aux yeux de tous. En effet, le rôle du soliste dévolu au roi s'inscrit totalement dans la logique du pouvoir de la monarchie absolue. La danse est alors fortement corrélée à l'exercice du pouvoir⁵⁶. Le Roi jouera donc un rôle déterminant dans le développement de la danse classique en France. A l'image de ses sujets, le Roi se devait de danser, or Louis XIV ne se contentera pas de le faire comme son père lors de simples bals. Il le fera sur scène lors de représentations théâtrales événementielles. Par exemple, *Les noces de Pelée et Thétis* dans lesquelles Louis XIV dansait furent données à la salle du Petit Bourbon devant 30 000 parisiens.



Dans le ballet de la nuit, en 1653, le roi Louis XIV incarne le soleil d'où son nom : Roi Soleil.

⁵⁶ P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Seuil, Paris, 1978.

En outre, la société de cour va utiliser les savoirs du corps en mouvement au service des règles de civilité et de bienséance. La danse permet l'incorporation de ces usages « civilisés »⁵⁷ qui consistent à contrôler les comportements et à travailler le « paraître »⁵⁸ dans les lieux publics aristocratiques comme les bals de cour. Les traités de civilité édictent des lois de conduite que l'on retrouve dans les traités de danse. La danse devient alors une modalité essentielle de l'éducation du corps pour les jeunes nobles. Elle est également intégrée dans les académies militaires, car, par le biais de cette discipline des corps, elle permet une certaine dissimulation des émotions, un refoulement des pulsions et contribue ainsi à la construction de la personnalité.

La danse, jusqu'alors considérée comme un élément des tragédies lyriques, semble jouir d'une progressive légitimité favorisée par l'investissement du roi dans cet art et la représentation qu'il donne de la loi monarchique. Les savoirs du corps qu'elle mobilise constituent également un outil de légitimation en lui conférant une certaine utilité sociale. Parallèlement à ses usages sociaux, la danse va progressivement se construire en tant que pratique artistique.

B. L'autonomisation de la danse

A partir du XVII^e siècle, la danse va s'autonomiser progressivement, notamment par le biais de la réorganisation de son espace scénique liée au processus de professionnalisation et d'académisation⁵⁹. En effet, au cours du XVII^e siècle, la danse va connaître une progressive démarcation entre la scène et le public. Les premiers ballets de cour ne séparaient pas le public des acteurs pour diverses raisons, la première étant que les acteurs du spectacle étaient pour la plupart des courtisans qui avaient pour rôle de réhausser les valeurs de la noblesse des attitudes et des sentiments. Ensuite, il est important de souligner que le rapport public/acteur était dépendant de l'ordre politique régnant et que le ballet, ayant une visée politique, devait enthousiasmer les spectateurs et les convaincre en les séduisant. S. Faure précise d'ailleurs que le désengagement progressif du pouvoir vis-à-vis des formes artistiques favorise, dans un premier temps, l'autonomisation des arts et s'accompagne d'une modification de l'organisation scène/public⁶⁰. A la fin du XVII^e siècle, la France adopte les théâtres à l'Italienne et le ballet s'y installe progressivement. La relation scène/salle se voit alors

⁵⁷ N. Elias, *La société de cour*, Flammarion, Paris, 1985.

⁵⁸ S. Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, op. cit., p. 27

⁵⁹ P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, de la préhistoire à la fin de l'école classique*, op. cit.

⁶⁰ S. Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, op. cit., p 20.

extrêmement codifiée avec l'instauration de ces espaces nettement différenciés. La scène est positionnée en hauteur et est envisagée comme une toile, c'est-à-dire dans une perspective frontale. Cette entrée au théâtre permet le développement de la technique au sein du ballet et les règles de cet art sont alors affinées. De plus en plus poussée, cette progressive spécialisation renforce la professionnalisation déjà en place⁶¹ et l'académisation viendra alors y mettre un point d'orgue.

En 1661, Louis XIV fonde l'Académie royale de danse qu'il confie au maître à danser Beauchamps, théoricien de la danse à qui l'on doit la formalisation des cinq positions de base⁶² ainsi que « l'en-dehors⁶³ »



Cette concentration sur le développement de la technique à partir d'une logique scripturale permet de formaliser des savoirs du corps en mouvement dans une perspective d'analyse et donc de transmission. Les éléments fondamentaux, esthétiques et moteurs sont donc fixés et normalisés avant d'être incorporés dans de nouvelles pratiques de danse favorisant ainsi une « pédagogisation de la danse académique »⁶⁴. L'ouverture de l'école de l'Opéra en 1713 vient conforter cette logique de transmission, rendue possible par la mise en place d'un système de notation unique (le système Feuillet⁶⁵). En effet, avec cette notation du mouvement, l'enseignement devient plus facile, s'uniformise et gagne en vigueur, permettant l'épanouissement de la virtuosité.

Le XVII^e et le XVIII^e siècle ont permis à la danse de se construire en tant qu'art autonome par le biais d'une reconnaissance professionnelle, mais également par la création d'une école et donc d'une volonté de transmission et d'éducation des corps selon certaines normes. La

⁶¹ Les courtisans avaient initialement le monopole du ballet. Seulement, les acrobates et les maîtres à danser se sont progressivement joints à eux pour répondre à des demandes spécifiques sollicitant certaines prouesses physiques. On voit donc apparaître de manière ponctuelle des professionnels dans le ballet de cour.

⁶² Ces 5 positions constituent un système de mouvements cohérents organisant une position de pied avec une position de bras dans une perspective frontale facilitant les déplacements latéraux.

⁶³ L'en-dehors est une posture anti-naturelle partant d'une rotation de la hanche.

⁶⁴ S. Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, op.cit., p. 27.

⁶⁵ Le système Feuillet a été mis en place en 1700 à partir des 5 positions de Beauchamps. Il distingue près de 460 pas. Il est intéressant de préciser que les termes utilisés dans ce système restent sensiblement les mêmes aujourd'hui, même si l'intensité musculaire est bien plus importante à ce jour.

création de l'Académie Royale de danse marque une véritable étape dans la professionnalisation et donc dans la reconnaissance de cet art.

C. Le romantisme : une nouvelle manière d'envisager le ballet

La fin du XVIII^e siècle présente donc une danse classique jolie, vive, conforme au goût général, celui de l'élégance lui procurant ainsi un « état de grâce, de satisfaction équilibrée de l'esprit et de la sensibilité, une certaine intuition du parfait⁶⁶ ». G. Noverre, maître de ballet à la cour de Wurtemberg à Stuttgart, s'opposant à cette façon d'envisager la danse, présentera alors une nouvelle conception du ballet et en fera un genre artistique à part entière selon deux principes. Tout d'abord, le ballet doit peindre une action dramatique sans s'égarer dans des divertissements qui brisent son mouvement. C'est ce qu'il nomme le « ballet en action ». Ensuite, il insiste sur le fait que la danse doit être naturelle et expressive (la pantomime). C'est pour cette raison qu'il bannit l'usage des masques qui selon lui, étouffent les affections de l'âme. De même, il allège les costumes des danseurs en vue de développer leur aisance et enfin, il attaque la technique de la virtuosité sans signification, vide d'idée et d'expression.

En 1832, le ballet *La Sylphide* et un peu plus tard, en 1841, le ballet *Giselle* signent l'avènement du romantisme dans la danse. Ces deux œuvres s'organisent autour du principe de dualisme entre monde banal et monde idéal. Cela se traduit par une danse aérienne correspondant à un idéalisme mystique. Les différents mouvements romantiques sont marqués par des tentatives d'insoumission par rapport à leur monde social et politique bourgeois. Ces ballets blancs⁶⁷ marquent l'histoire du ballet car ils mettent en exergue la figure de la ballerine vêtue d'un tutu blanc, aujourd'hui encore symbole de la danseuse classique.

Dans cette perspective, G. Noverre propose un ensemble de réformes notamment en ce qui concerne la formation du danseur et des maîtres à danser. Il s'agit alors de modifier le recrutement et le fonctionnement de l'Opéra de Paris en s'appuyant sur une réelle connaissance du corps. Selon lui, la conformation du corps détermine le genre de danse qui sera celui du danseur et, par conséquent, le rôle du maître de ballet sera de placer chaque élève dans le rôle qui lui sera propre. Il précise que le danseur ne doit pas se borner à une exécution mécanique. De même, il réclame une culture générale plus poussée de la part de celui-ci (poésie, histoire, peinture...).

⁶⁶ P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, du romantique au contemporain*, Seuil, Paris, 1978.

La danse classique est alors une danse formaliste, dans le sens où elle s'oriente davantage vers la démonstration de prouesses et de technicité que vers un propos artistique plus large. C'est en ce sens que l'auteur précise que c'est une danse qui n'a rien à exprimer : primat de la forme et la démonstration.

⁶⁷ On appelle ballet blanc, les ballets romantiques initialement construits en 2 actes, dont un est vêtu de blanc symbolisant un monde évanescent et irréel.

Durant le XIX^e siècle, le ballet connaît une véritable révolution quant à la manière légitime de le pratiquer, mais également de l'enseigner. Révolution aussi dans l'organisation même du ballet qui se focalise autour des danseurs étoiles considérés comme de véritables artistes en opposition aux danseurs de corps de ballet relégués au statut d'exécutant. De même, la danse qui était autrefois l'apanage des hommes semble largement investie par les femmes qui vont, dans les ballets romantiques, réduire leur partenaire au rôle de porteur et de faire-valoir. En effet, comme nous avons pu le voir précédemment, la danse classique largement impulsée par le roi Louis XIV était parfaitement intégrée à l'éducation des gentilshommes au même titre que le combat à l'épée et l'équitation. Même si les femmes étaient également présentes sur scène, les hommes tenaient les rôles principaux et occupaient le devant de la scène. Or, dans le ballet romantique, on assiste à une inversion complète des rôles. Comme en littérature, les inspirateurs du ballet romantique sont Ossian et Byron, et aux personnages mythologiques succèdent les elfes et les sylphides (personnages féminins). La *Sylphide* de Schneitzhoeffter assurera d'ailleurs le triomphe de Maria Taglioni qui enchantait le public par la simplicité et la grâce de son art. Avec *Giselle*, dansé en 1841 par Carlotta Grisi, le ballet romantique atteint son apogée, plaçant ainsi les femmes au centre de cet art et reléguant les hommes au second plan. Cette féminisation de la danse s'accompagne également d'une véritable révolution dans l'aspect vestimentaire. En effet, les femmes se débarrassent progressivement de leurs grandes robes et de leurs perruques et adoptent des costumes plus sobres et plus simples favorisant la virtuosité de l'exécution, mais également l'image d'un être diaphane. Le tutu ou la tunique courte vaporeuse qu'Eugène Lamy réalise pour Maria Taglioni deviennent avec le collant et les pointes le costume académique.



*Maria Taglioni dans la Sylphide
(1832).*

*On note l'évanescence du
costume et l'utilisation des
chaussons pointes qui remplacent
les demi-pointes, favorisant ainsi
l'élévation et l'impression d'un
être surnaturel.*

1.2. Une danse codifiée : le poids de la tradition académique

La danse classique s'est donc progressivement construite autour de normes et de codes nettement identifiables que l'on retrouve encore aujourd'hui et qui contribuent à identifier son style. Le respect de ces normes et de ces codes historiquement construits témoigne du poids de la tradition académique constitutive de cette discipline artistique.

La plupart des codes de la danse classique actuelle datent du XVII^e siècle pour les plus anciens, notamment ce qui concerne l'aspect technique, et du XIX^e siècle pour tout ce qui relève de l'organisation du ballet au sens large. La danse classique se définit aujourd'hui principalement par le respect de ces traditions et la transmission d'un répertoire.

A. Organisation hiérarchisée du ballet

Initialement le ballet de cour était organisé sans aucune démarcation entre le public et les acteurs. Le ballet évoluait autour du personnage central représentant le pouvoir, mais il n'existait aucune séparation entre le public et les acteurs. Puis, avec l'adoption du théâtre à l'Italienne, on constate une division des espaces, mais également une division au sein des statuts parmi les acteurs. En effet, avec l'apparition d'un travail de plus en plus spécifique dans ces ballets de cour, on assiste à une diversification des compétences et à une spécialisation des différents protagonistes aboutissant ainsi à un processus de professionnalisation dans le milieu de la danse. Au XVIII^e siècle, les artistes professionnels formés à l'Académie Royale remplacent de plus en plus les nobles qui jusqu'alors occupaient majoritairement la scène.

La désignation de ces deux espaces clairement différenciés permet de définir le style classique aujourd'hui. En effet, la distinction entre la scène et le public est un élément central de l'identité du ballet. En danse classique, on se situe dans une perspective frontale organisée autour du centre et privilégiant la symétrie. Les chorégraphies sont imaginées à partir d'une hiérarchisation de l'espace scénique, le centre étant réservé à l'action primordiale et donc aux solistes et les éléments moins importants relégués à la périphérie. Cette organisation spatiale entraînera donc un certain nombre de conséquences sur le plan de la technicité des danseurs.

Cette autonomisation de l'espace réservé à la danse s'accompagne également d'une division du travail chorégraphique qui atteindra son apogée avec la distinction professionnelle du danseur-étoile et du corps de ballet. En effet, la danse classique actuelle est fondée sur le modèle du ballet classique permanent où les rôles sont le plus souvent hiérarchisés : personnages vedettes, seconds rôles et corps de ballet. Ce principe hiérarchique reste toujours en vigueur aujourd'hui et guide le parcours professionnel du danseur dans l'idée d'une

ascension sociale. Dès 1713, un règlement par ordonnance royale régit la rémunération de la troupe de danse de l'Opéra de Paris en fonction du statut professionnel et du sexe (les hommes étaient mieux payés que les femmes). Aujourd'hui encore, dans tous les ballets, la grille de salaires dépend des statuts occupés par les danseurs ainsi que de leur ancienneté. L'Opéra conserve la hiérarchie initialement établie qui va du quadrille au titre honorifique d'étoile en passant par coryphée, sujet et premier danseur. Dans la plupart des autres ballets, en France, comme à l'étranger, on retrouve aussi cette hiérarchie mais de façon simplifiée avec la distinction des danseurs de corps de ballet, des demi-solistes et des premiers danseurs ou solistes. Pour illustrer cette corroboration des salaires et du statut, nous pouvons prendre l'exemple des grilles de salaire de l'Opéra de Paris. En ce qui concerne les danseurs du corps de ballet ainsi que les premiers danseurs, le montant du salaire est fixé par la convention collective et s'échelonne de 2493,73 euros bruts mensuel (quadrille) sur 12 mois⁶⁸ avec une prime de fin d'année (1 mois de salaire) à 5414,31 euros bruts par mois (premier danseur fin de carrière) en sachant que s'y rajoute régulièrement des primes et des heures supplémentaires. Les danseurs étoiles, quant à eux, n'apparaissent pas dans cette grille car ils négocient directement et individuellement leur niveau de salaire.

Enfin, dans la danse classique, nous pouvons également noter une division du travail qui repose sur la distinction entre l'acte de création proprement dit, essentiellement individuel, et l'interprétation qui peut être individuelle ou collective. La position de création est occupée par le chorégraphe qui est le porteur d'idée, responsable de la mise en scène ou de la mise en mouvement. Il peut être aidé d'un ou plusieurs assistants dont les fonctions sont variables (notation, répétitions, conseils artistiques...). Ces fonctions intermédiaires entre le chorégraphe et ses interprètes ont pour titre maître de ballet, assistant du chorégraphe, répétiteur ou encore notateur. Ces rapports chorégraphes/interprètes s'inscrivent, la plupart du temps, dans le cadre de la danse classique, dans une logique de domination du penseur vers l'exécutant. En effet, les danseurs sont assez peu associés au processus de création et se cantonnent à une exécution la plus proche possible des attentes du chorégraphe.

Extrêmement hiérarchisée, cette organisation du travail contribue à définir la danse classique aujourd'hui et engendre un certain nombre de comportements sur le marché du travail.

⁶⁸ Ces grilles de salaire sont données pour 38 services par mois. On entend par service, les répétitions, les spectacles, mais également des forfaits comprenant le temps de maquillage, d'habillage et de cours.

B. Une technique académique

L'organisation de l'espace scénique dans une perspective frontale aura pour conséquence le développement d'une technique valorisant une image corporelle frontale qui favorise ainsi les déplacements latéraux. Initialement, le travail de Beauchamps (maître à danser) cherche à idéaliser le corps et à faire du geste dansé une création belle et artificielle en gommant toute apparence de l'effort. Basée sur la recherche permanente de virtuosité accentuée par le processus de professionnalisation, la forme prévaut réellement sur le fond.

Ce développement incessant de la technique va s'accompagner d'une mise en écriture de la danse, notamment avec le système Feuillet qui répertorie quelque 460 pas à partir des cinq positions de Beauchamps. Cette notation du mouvement va ensuite favoriser la transmission de la danse classique car elle permet d'uniformiser ces éléments techniques et de les identifier à travers un vocabulaire commun partagé par tous les membres de la communauté des danseurs et des maîtres de ballet. Ce vocabulaire désigne sensiblement les mêmes gestes aujourd'hui, même si l'intensité musculaire en est augmentée.

Par la suite, le ballet romantique apportera également sa pierre à l'édifice en ce qui concerne les exigences techniques. En effet, dans cette nouvelle perspective prônant une danse très aérienne, la danseuse devient alors un être quasiment incorporel et ses exigences techniques s'organisent autour de la recherche d'élévation. Le vocabulaire chorégraphique s'enrichit autour de grands sauts tels que les *sissonnes* ou encore les *grands jetés*⁶⁹. L'utilisation des *chaussons pointes* s'inscrit dans cette logique et vient alors complexifier la technique, notamment en ce qui concerne les tours et les équilibres. Enfin, l'apparition des tutus longs vient conforter cette impression de légèreté et l'image de la danseuse diaphane. Ces évolutions techniques, ainsi que les artifices mis en œuvre, ont donc pour but de faire oublier que les danseurs sont des êtres humains soumis à la loi de la gravité.

En danse classique, le langage chorégraphique actuel, n'a connu que peu de changements depuis cette époque. Bien au contraire, il revendique même cet héritage comme élément constitutif de son identité.

⁶⁹ Sauts de grande ampleur recherchant la hauteur mais également la longueur des lignes de bras et de jambes.



La valorisation de cette technique académique peut également expliquer l'importance des institutions de formation d'excellence telles que l'Opéra de Paris qui remplissent ce rôle de transmission dans la carrière de l'artiste interprète.

C. Des normes corporelles exigeantes

Les contours de la danseuse classique se dessinent avec l'avènement du ballet romantique et l'expressivité ou la poésie du corps qu'il suscite. La volonté de présenter des être désincarnés est inhérente à ces ballets et la danseuse doit ainsi apparaître plus proche du fantôme que de la femme. On peut alors supposer que cela engendre des normes corporelles particulières synonymes de non-pesanteur et favorisant l'allongement du corps. Les propos de l'époque mettent l'accent sur la maigreur des danseuses en les comparant à des ombres, « à des flocons de brume soulevés par le vent »⁷⁰ telles une vision impalpable. Ce corps presque diaphane est donc une conséquence de l'évolution de la technique tournée vers l'élévation. Ces normes sont alors totalement incorporées par les danseuses à travers un rigoureux exercice quotidien orienté vers le refus, l'effacement voire la négation d'une conscience du corps. L'idéologie du corps et à travers elle toute une vision du monde est une des caractéristiques permettant d'identifier la danse classique.

Dans les années 30, Balanchine crée ce qu'il appelle : « une nouvelle race de danseuse » au

⁷⁰ Paul Mahalin décrivait ainsi, dans *Les jolies actrices de Paris* (1868-1889) Marie Taglioni, une des premières danseuses romantiques qui contribua à faire évoluer le ballet. *Histoire de la danse en Occident, du romantique au contemporain*, P. Bourcier, 1978, p. 18.

style plus glamour que romantique, avec des jambes interminables, un buste plat, une petite tête sur un long cou qu'il considère comme un instrument docile dont l'entraînement forcé permet de pousser sans cesse plus loin les distorsions du vocabulaire classique⁷¹.

Le corps apparaît donc comme un outil permettant l'exaltation d'une technique basée sur une tradition académique. Il est intéressant de noter que le corps de la danseuse classique est souvent beaucoup plus codifié que celui de ses homologues masculins. Aujourd'hui, on retrouve ces mêmes exigences corporelles et la nécessité d'un travail quotidien et acharné pour y réussir.

Il ne faut pas oublier que dans le monde des arts, la danse occupe une place particulière par l'originalité de son support et son caractère éphémère. En effet, la danse ne dispose pas de support matériel distinct des corps des interprètes. Le répertoire classique transmis « oralement » de danseur à danseur se transforme alors au fil des interprétations et des générations, avec des variations qui semblent aux uns de véritables sublimations des rôles et aux autres une complète dénaturation. Cependant, il est important de préciser que cette transmission orale existe et fonctionne dans un cadre bien précis, celui de la tradition académique reposant sur un langage codifié, partagé par tous les danseurs mais également sur un certain nombre de règles concernant l'espace ou la relation à la musique. Le langage chorégraphique marque le corps des danseurs et se propage ainsi de génération en génération.

D. l'homme et la femme dans le ballet

Comme nous l'avons déjà précisé, la danse n'était initialement exécutée, dans les ballets de cour, que par des hommes. En effet, sous l'influence de la rhétorique chrétienne, la danse n'autorise que des gestes ordonnés et contrôlés reflétant la méfiance vis-à-vis de la chair et du corps, notamment féminin, objet de tentation et de péché. La participation du roi conforte cette image masculine de la danse qui représente alors un certain pouvoir, mais également un moyen d'incorporer un habitus de courtisan.

Ce n'est qu'en 1681 que l'Opéra de Paris ouvre ses portes aux femmes. Mais, quand les hommes commencent à travailler l'élévation, notamment à travers les grands sauts, vitrine de leurs capacités physiques et musculaires, les danseuses sont encore cantonnées à des mouvements étroits et faisant preuve de peu de virtuosité. Le début du XIX^e siècle constitue alors l'âge d'or de la danse masculine, notamment avec A. Vestris, grand virtuose de la danse. Pourtant, dès 1713, lors de la création de l'école de danse de l'Académie royale, les directeurs

⁷¹ Michel M. Ginot I., *La danse au XX^e siècle*, Larousse Bordas, 1995.

choisissent les meilleurs sujets pour leur apprendre gratuitement le métier et parmi eux, on compte une nette majorité de femmes. Parallèlement à ce recrutement féminin grandissant, une ordonnance royale fixe un salaire supérieur aux hommes pour un même statut au sein du ballet. De même, ce texte stipule que les figurantes ne doivent pas être payées différemment de leurs homologues masculins. Il semble prendre en considération qu'il était de coutume mondaine à l'époque d'entretenir « *une fille d'opéra* »⁷². Comme le souligne P.E. Sorignet⁷³, les hommes possèdent donc l'apanage de cet art tant qu'il est considéré comme un privilège aristocratique. Mais dès lors que la danse devient un divertissement culturel, le corps salarié recruté au sein de l'Opéra de Paris est massivement féminin.

Le ballet romantique modifiera définitivement l'image de la danseuse et lui accordera une place prépondérante, évinçant même par moment le rôle masculin. Dans cette logique d'un monde onirique et mystique, la danseuse prend tout son sens, instaurant ainsi un véritable règne de la ballerine. Les rôles principaux sont attribués aux femmes⁷⁴ et la ballerine va peu à peu réduire son partenaire au rôle de porteur et de faire-valoir.

La fin du XIX^e siècle va progressivement réhabiliter l'homme dans le ballet classique notamment avec l'arrivée des ballets russes de Diaghilev et de ses danseurs d'exception (Fokine, Nijinski...). A cette époque, on tente de bannir une certaine virtuosité gratuite au profit de nouvelles figures pleines d'énergie, mobilisant d'autres qualités physiques plus masculines. En effet, dans son œuvre *L'Après-midi d'un faune*, inspirée d'un poème de Mallarmé et sur une musique de Debussy, Nijinski casse les codes académiques qui contribuaient à valoriser la ballerine. D'ailleurs, lors des premières répétitions, les danseuses renâclent devant cette danse sans virtuosité, qui auparavant les mettait tant en valeur. Nijinski propose alors un travail de profil et non frontal, comme à l'accoutumée, pieds nus, basé sur des mouvements stylisés à l'extrême et permettant à l'homme de se repositionner dans l'espace de la danse. Les personnages féminins sont ici abusés par ce personnage masculin volontairement obscène et provocateur. Avec le *Sacre du printemps*, Nijinski réitère cette rupture, inspirée d'un certain primitivisme, en préférant la position fermée (pointes de pied en dedans) à la traditionnelle position ouverte et en substituant au buste droit, symbole de l'élévation un buste courbé vers la terre. L'homme retrouvera enfin une place digne de ce nom avec la nomination de S. Lifar, en 1929, à la direction du ballet de l'Opéra de Paris. En

⁷² P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, de la préhistoire à la fin de l'école classique*, op. cit.

⁷³ P.E. Sorignet, *Le métier de danseur contemporain*, Thèse de doctorat en sciences sociales, 2001.

⁷⁴ *La Sylphide* (1832) et *Giselle* (1841) sont les emblèmes du ballet romantique. Ils mettent en avant le thème du surnaturel, une nouveauté pour l'époque. Tous deux ont pour personnage central une jeune fille qui circule entre le monde des vivants et celui des morts ou des rêves.

effet, celui-ci met un point d'honneur à réhabiliter la danse masculine et à placer le chorégraphe en tout-puissant.

Aujourd'hui, l'image de la ballerine demeure fortement associée à ce milieu professionnel, qualifié à juste titre de féminin. En effet, c'est un marché du travail largement dominé par les femmes, ce qui implique une sélection encore plus rigoureuse à leur égard.

1.3. Le néoclassicisme et la danse classique aujourd'hui

Au début du XX^e siècle, la danse classique se retrouve confrontée à une recherche de modernité. La danse moderne commence à émerger en tant que mouvement artistique avec les expérimentations des pionnières que sont M. Wigman ou encore I. Duncan. La danse classique continue également à se développer et connaît, elle aussi, une phase de modernité, mais issue cette fois-ci de l'académisme⁷⁵. En effet, le renouveau de la danse classique viendra avec la saison des ballets russes à Paris sous la direction de Diaghilev, qui réunissent les meilleurs éléments du théâtre Marinsky de St-Petersbourg. Ils présentent alors un programme mettant en valeur l'adéquation entre le langage corporel et l'objet de l'expression, sans recherche de virtuosité gratuite.

Mais la première véritable rupture avec la tradition académique viendra de Nijinski, un danseur issu de ces ballets russes, qui abordera la création comme une démarche expérimentale tentant de faire une totale abstraction de ce langage académique. En 1913, il crée le *Sacre du printemps* en rejetant les cinq positions classiques ; il brise l'axe vertical du corps, présente un travail dans le sol, avec les jambes en dedans et casse le système de pensée du danseur classique. Cette œuvre s'est donc construite en opposition avec les codes de la danse classique et constitue une simple et pure négation de toute sa dimension technique. Seulement, elle n'a pas reçu l'accueil escompté, bien au contraire, et le *Sacre du printemps* sera alors interdit de représentation dès l'année suivante, enterrant la tentative de Nijinski d'insérer du moderne dans la tradition classique.

Dès lors, en France, les deux courants vont rester nettement séparés notamment par la distinction de la pensée présidant à l'élaboration de la technique. Ainsi on peut dire que l'école russe a formé les futurs modernes de la tradition classique avec l'invention du néoclassicisme dans les années 40. Représenté par des chorégraphes tels que Lifar ou encore Balanchine, ce courant se définit par un savant mélange de conservatisme et d'innovation. En effet, le néoclassicisme ne remet absolument pas en question le langage chorégraphique hérité

⁷⁵ Michel M., Ginot I., *La danse au XX^e siècle*, op. cit.

de la tradition classique mais propose des thèmes ou des collaborations artistiques⁷⁶ reflétant leur temps. Ces chorégraphes réinventent leur art à l'intérieur même du code dont ils sont les héritiers. Sans entreprendre une remise en question de sa propre forme, le ballet est sensible à la prise de conscience de la souffrance, de la mort (liée à la fin de la guerre) et à la mise à jour des pulsions inconscientes qui sont parmi les sources de mouvement littéraires et philosophiques de l'époque.

A partir des années 70, on assiste à un véritable retour aux sources empreint de nostalgie et accompagné par la standardisation de la technique classique engendrée par la libre circulation des danseurs de l'Amérique à la Russie. S'y rajoute une crise de la création néoclassique qui faute de relève chorégraphique, amène les grandes scènes internationales à exploiter le répertoire. Il semblerait qu'on pallie au manque de créations officielles par une sublimation de la technique. Par exemple, en 1972, P. Lacotte, directeur de l'opéra de Paris, ressuscite la *Sylphide* dans la version originale de Taglioni ou encore en 1983, Noureev, nouveau directeur de l'Opéra, tente à son tour une synthèse des différents styles d'école classique, tous issus de l'école française⁷⁷. Ainsi l'Opéra de Paris, dépositaire d'un patrimoine chorégraphique accumulé depuis trois siècles, reconstitue peu à peu l'histoire du ballet, l'élargissant aux chefs-d'œuvre russes et au néoclassicisme de Lifar ou de Balanchine.

Cette perspective historique permet de situer aujourd'hui la danse classique dans le paysage chorégraphique et de comprendre les enjeux qu'elle présente pour les différentes institutions. La danse classique se définit à la fois par le respect de la tradition académique inscrite notamment dans les corps, mais également par une recherche de modernité avec l'apparition du néoclassicisme et de créations plus récentes.

⁷⁶ Dès les années 20, la danse s'inspire de plus en plus des arts qui l'entourent (peinture, littérature poésie) donnant lieu à des collaborations et à des projets artistiques communs. Divers auteurs (Mallarmé...) ont souvent collaboré avec le milieu de la danse.

⁷⁷ Noureev travaille essentiellement à partir des chorégraphies de M. Petipa, chorégraphe français engagé en 1847 au Kirov et A. Bournonville, chorégraphe du ballet de Copenhague dans les années 1860. Tous deux étaient élèves de Vestris, à l'Opéra de Paris.

Petipa va composer des figures de danse d'une beauté formelle et d'une virtuosité extrême. Il puisera souvent son inspiration dans les contes de fées (*Casse noisette*, 1892 ou encore *La belle au bois dormant*, 1890) Bournonville se positionnera en « gardien du style français dans sa pureté intégrale », valorisant une technique basée sur la virtuosité, mais qui met particulièrement les hommes en valeur.

2. Des structures d'enseignement spécialisé très hiérarchisées

Comme le montre la perspective historique, la danse classique s'inscrit dans une logique traditionnelle qui peut expliquer le fait qu'elle soit la seule à être considérée comme une institution dans les années 1970. A cette période, les théâtres d'opéra municipaux possèdent un ballet, surtout pour les spectacles d'opéra. La danse va alors progressivement être rattachée à des théâtres lyriques, de plus ou moins grande notoriété, qui seront, par la suite, regroupés sous l'appellation de Réunion des Théâtres Lyriques de France. Ainsi la danse, sous sa forme académique, va commencer à s'organiser institutionnellement mais de façon encore très discrète, restant toujours dans l'ombre de la musique et des lettres sur le plan ministériel. En 1969 le plan Landowski⁷⁸ marquera le début d'une véritable évolution dans le monde des arts et du spectacle en mettant notamment l'accent sur l'importance d'une formation des professionnels de qualité. L'effort consenti pour l'activité chorégraphique en 1973 concerna surtout le développement des structures régionales⁷⁹. Outre le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 73 établissements d'enseignement musical étaient contrôlés par l'Etat (contre 44 en 1968) : 16 Conservatoires Nationaux de Région (CNR), 41 Ecoles nationales de musique (ENM) et 16 écoles agréées (EMA) du deuxième degré⁸⁰. De plus, le plan décennal prévoyait aussi la création tous les 2 ans d'une compagnie de ballet permanente. L'enseignement de la danse classique va donc progressivement s'organiser sur le plan institutionnel et surtout se hiérarchiser, précisant les étapes incontournables de la carrière d'un danseur interprète. Ce processus souligne ainsi l'importance de la reconnaissance institutionnelle pour pouvoir s'engager dans une carrière prestigieuse. Les travaux menés par le ministère de la Culture et de la Communication⁸¹ insistent sur le fait que le passage par une école prestigieuse est déterminant pour être recruté dans un ballet permanent. Autrement dit, il semblerait que la qualité ou du moins la réputation de qualité soit un élément discriminant pour accéder au marché permanent⁸². L'enquête du ministère montre que 61% des danseurs ayant reçu une formation académique classique sortent d'une école supérieure française et 23% d'un établissement étranger.

⁷⁸ Marcel Landowski (compositeur) était le directeur de la musique, de l'art lyrique et de la danse au ministère de la culture de 1969 à 1975.

⁷⁹ M. Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution, Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 2001.

⁸⁰ Dans tous ces établissements publics, l'enseignement de la danse classique est présent, même s'il ne figure pas dans l'appellation des structures. La danse demeure la petite sœur de la musique.

⁸¹ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs un métier d'engagement*, La documentation française, ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, Paris 2006.

⁸² On dénombre essentiellement 2 types de structures répondant au marché des permanents : les théâtres lyriques au sein de la Réunion des théâtres lyriques de France (RTL) devenue la Réunion des Opéras de France en 2001, et les Centres chorégraphiques nationaux. La plupart des danseurs classiques intègrent ce type de structure.

Aujourd'hui, nous remarquons que la danse classique est enseignée au sein de différentes structures aux statuts multiples qui s'organisent sur un modèle pyramidal dominé par l'Opéra de Paris qui représente l'institution de référence. Viennent en suivant les deux Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique et de Danse de Paris et Lyon ainsi que l'école Rosella Hightower à Cannes et l'école supérieure de danse de Marseille. Ensuite, l'enseignement est également proposé dans les conservatoires régionaux, puis dans les Ecoles Nationales de Musique et de Danse et enfin dans des écoles municipales, des associations ou encore des écoles privées. Au cours de nos différentes enquêtes, nous avons pu noter que, dans la majorité des cas, les parcours d'excellence comptaient obligatoirement un passage par l'une des cinq institutions supérieures de la danse. Le choix de ces institutions résulte souvent d'une progression au sein de ces différents lieux de formation, confortée par la réussite au concours d'entrée de ces écoles supérieures. Cette sélection est d'ailleurs souvent mise en avant par le danseur, qui, à partir de cette étape, commence à s'identifier en tant qu'artiste et à rentrer dans une carrière⁸³. Comme le montre C. Suaud⁸⁴ pour les prêtres, le processus de sélection contribue à valoriser la croyance en une vocation et permet au danseur de s'investir corps et âme dans la formation à venir. Or, comme nous l'avons souligné précédemment, la formation en danse exerce un pouvoir fortement sélectif sur le marché de l'emploi, notamment sur le marché permanent et nous pouvons également avancer l'idée qu'elle aura des conséquences sur l'évolution de la carrière ainsi que sur la sortie du métier.

Pour situer au mieux les parcours professionnels des danseurs rencontrés au cours de nos recherches, il semble indispensable de présenter l'évolution de l'enseignement de la danse classique en France. En effet, durant ces 20 dernières années, l'organisation de la danse a connu de grands bouleversements, concernant notamment l'enseignement et son institutionnalisation. Ces éléments nous permettent d'éclairer les carrières des danseurs et de comprendre les décisions prises aux différents moments de leur trajectoire professionnelle et personnelle. Nous mettrons particulièrement l'accent sur les parcours d'excellence ouvrant les portes d'un marché du travail spécifique et relativement restreint.

2.1. Organisation de l'enseignement de la danse en France

La danse occupe aujourd'hui une place largement reconnue dans le monde des arts et du spectacle, mais cela n'a pas toujours été le cas. Comme nous l'avons précédemment souligné,

⁸³ Le terme de carrière fait ici référence aux travaux de Becker.

⁸⁴ C. Suaud, *La vocation, conversion et reconversion des prêtres ruraux*, op. cit.

son processus d'institutionnalisation et donc de reconnaissance sociale a connu ses premiers balbutiements en 1969, avec l'annonce du plan Landowski. Pour poursuivre cette réflexion, celui-ci propose la mise en place progressive des structures professionnelles nécessaires à la vie musicale du pays sur les plans principaux qui touchent la formation et la diffusion. En complément de ce plan, une note d'information datée de mai 1970 définit l'action du service de la musique de l'art lyrique et de la danse qui devait s'exercer simultanément dans les domaines de l'enseignement, de la diffusion et de la création. Même si des allusions sont faites à la danse, les actions en sa faveur sont beaucoup moins importantes que celles destinées à la musique.

En 1975, l'institution française juge nécessaire de mettre en place un contrôle de l'enseignement de la danse en France. La loi votée par le Parlement en 1965 étant toujours à l'état de projet, il s'agit donc d'envisager une refonte du texte primitif. Commencer par la réglementation de la danse classique semblait logique étant donné sa prédominance en Occident, mais il fallait aussi donner aux danseurs la possibilité d'apprendre, en France, les techniques américaines. Même si aux Etats-Unis, les maîtres de la danse moderne avaient le droit d'enseigner sans diplôme, l'institution française jugeait nécessaire d'encadrer cette pratique artistique, ce qui passait inévitablement par la réglementation de l'enseignement. On assistera donc à une réelle volonté d'organiser et de contrôler l'enseignement de la danse en France. Pourtant, la mise en vigueur de cette loi se soldera également par un échec, notamment en raison de contraintes budgétaires. A cette époque, l'Opéra de Paris absorbe à lui seul 50% du budget de la musique du secrétariat d'Etat et son ballet profite d'un budget de 20 MF malgré sa mauvaise administration⁸⁵. Par ailleurs, les sommes allouées aux autres compagnies (hors Opéra de Paris) sont très faibles et ne représentent que 3% du budget de la direction de la musique. Autrement dit, ces perspectives de développement de l'enseignement de la danse en France se confrontent à un niveau financier qui ne permet pas de nouvelles actions significatives dans le cadre des crédits inscrits dans la loi de finances⁸⁶.

Au début de l'année 1979, l'enseignement de la danse sera à nouveau au rang des principales préoccupations. Il est alors prévu d'instaurer par voie réglementaire un diplôme pour l'enseignement de la danse, facultatif pour les écoles privées mais obligatoire dans l'enseignement public. Mais encore une fois, ce projet ne verra pas le jour, principalement

⁸⁵ Le ballet est administré par Raymond Franchetti, mais celui-ci n'assure pas véritablement sa fonction de directeur de la danse. En effet, depuis le départ de Serge Lifar en 1958, le ballet danse de moins en moins et ce, malgré un budget qui demeure conséquent. La question de son remplacement se pose, mais on ne parvient pas à trouver de personnes jugées compétentes ou disponibles (Béjart, Roland Petit, Erlo).

⁸⁶ M. Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution, Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, op. cit.

pour des raisons budgétaires. Il faut reconnaître qu'à cette période, la danse demeure pour beaucoup un divertissement occasionnel et que peu de personnes détenant un pouvoir politique ou financier s'en préoccupent.

Les élections de 1981 marqueront à leur tour un véritable changement dans la politique culturelle, notamment dans le domaine de la danse qui va alors connaître un développement sans précédent en termes de formation et de décentralisation. Jusqu'à cette époque, la danse avait une existence principalement à travers l'Opéra de Paris et le Conservatoire National Supérieur de Musique⁸⁷, considéré comme l'antichambre de l'Opéra quant à la formation. A partir de 1981, la danse contemporaine va commencer à s'émanciper sous les encouragements de l'Etat. Le développement parallèle de la danse contemporaine oblige donc ce dernier à améliorer et à contrôler la formation des danseurs, ainsi que celle des « maîtres » en amont. Pour cela, l'Etat va s'appuyer sur les institutions existantes, comme l'école de l'Opéra de Paris qui ouvrira une section permanente de formation pédagogique en 1983 et les deux CNSM (Paris et Lyon). Ces trois institutions se constituent donc comme les lieux de formation par excellence pour devenir danseur interprète. L'année 1984 viendra entériner cette démarche d'institutionnalisation de l'enseignement avec la multiplication par deux du budget du ministère dédié à l'enseignement et à la formation. A partir de cette date, l'Etat va prendre en charge le fonctionnement du ballet de l'école de danse de l'Opéra, le coût des classes de danse des deux CNSM et accorder des subventions aux différents conservatoires nationaux de région qui se sont largement développés⁸⁸. Les différentes actions de l'Etat concernant l'enseignement et la formation de la danse dans les années suivantes vont toutes dans le même sens : la volonté d'améliorer la pédagogie et de viser une certaine professionnalisation de l'enseignement de la danse. Par exemple, on assistera à la nomination de six nouveaux professeurs au CNSMDP en 1988, décrétée Année de la danse par l'Etat. Un cadre législatif et réglementaire se met donc progressivement en place pour garantir la qualité de l'enseignement. Il atteindra son objectif avec la création d'un Diplôme d'Etat (DE) obligatoire pour l'enseignement de la danse en 1989. Cette qualification professionnelle est principalement dispensée par les Conservatoires Nationaux de Région et les Ecoles Nationales de Musique et de Danse qui reçoivent des subventions à ce titre.

Durant cette période, l'enseignement supérieur et professionnel de la danse se dote également de locaux neufs et mieux adaptés. On répertorie ainsi 5 institutions référentes : l'Ecole de

⁸⁷ Le CNSM a été créé en 1795. Jusqu'en 1989, il ne possédait pas de département Danse, mais dispensait une formation en danse classique.

⁸⁸ En 1985, on compte 111 écoles de danse dont 31 Conservatoires nationaux de région et 80 Ecoles Nationales de Musique.

l'Opéra de Paris située à Nanterre (1985), le CNSMD de Paris installé à la Villette (1990), le CNSMD de Lyon, l'école Rosella Hightower à Cannes qui reçoit le label de mission de service public en 1982 et l'Ecole nationale supérieure de danse de Marseille (1987). Aujourd'hui, ces 5 institutions forment la plupart des danseurs interprètes français, mais également étrangers, leur donnant ainsi une légitimité sur le marché du travail. En effet, la formation agit comme un « filtre » à l'entrée sur le marché de l'emploi, mais aussi comme un « signal » lancé aux employeurs et au groupe des pairs.

2.2. Les parcours d'excellence : exemple de l'Opéra de Paris et du CNSMDP

Dans le paysage des compagnies de danse, l'Opéra de Paris occupe une place particulière pour différentes raisons. Tout d'abord, par son histoire : l'Opéra de Paris symbolise la danse académique par excellence, car il est, comme nous le confie l'administrateur du ballet, « *la suite, quelques années plus tard, de l'Académie Royale de danse créée par Louis XIV. C'est donc une institution historique, qui était royale puis qui est devenue nationale.* » En effet, au fil du temps, elle a vu naître les plus grands ballets du Répertoire et de nombreux danseurs prestigieux ont usé leurs chaussons sur la scène de l'Opéra Garnier. Aujourd'hui, l'Opéra de Paris possède un statut particulier et unique dans le monde de la danse, puisqu'il est un établissement public industriel et commercial (EPIC). De même, il présente le plus gros effectif de danseurs permanents en France. L'enquête du ministère de la Culture⁸⁹ dénombre environ 150 danseurs au sein du ballet de l'Opéra de Paris. Cet effectif est nettement supérieur à celui de la plupart des ballets de la RTL (Réunion des théâtres lyriques de France) qui comptent environ, pour les plus importants, entre 30 et 40 danseurs.

Les danseurs de l'Opéra de Paris possèdent ensuite un statut particulier et unique parmi les danseurs permanents. En effet, ils sont employés en Contrat à Durée Indéterminée (CDI) et sont les seuls à pouvoir faire valoir leurs droits à la retraite avant 60 ans. Actuellement, dans un souci de parité, l'âge de la fin de carrière à l'Opéra est fixé à 42 ans aussi bien pour les hommes que pour les femmes⁹⁰. Cette retraite perçue par le danseur au-delà de ses 42 ans est calculée en fonction du nombre d'années de cotisation. Par conséquent, il s'agit rarement d'une retraite complète et la plupart des danseurs continuent à exercer une activité professionnelle pour compléter ce revenu. De fait, il s'agit d'une population de danseurs

⁸⁹ Source : Enquête *Les danseurs*, DEPS, Ministère de la culture et de la communication, 2006.

⁹⁰ Décision récente en accord avec la loi sur la parité. Auparavant l'âge de la retraite était de 40 ans pour les femmes et de 45 ans pour les hommes.

extrêmement stable. De plus, comme le souligne J. Rannou⁹¹, si l'on interprète les mobilités volontaires au sein des autres ballets comme des mouvements ascendants vers des institutions de plus en plus prestigieuses, il n'est pas surprenant qu'une institution située au sommet de l'échelle de prestige parvienne à stabiliser ses artistes, d'autant qu'aux gains en termes de réputation s'ajoutent la sécurité de l'emploi et des conditions salariales supérieures à celles qui peuvent être offertes ailleurs.

Par ailleurs, l'Opéra est le seul ballet à posséder sa propre école de formation. Cette école transmet donc les savoirs et savoir-faire nécessaires pour réussir en tant que professionnel. Au cours de la dernière année de formation, les jeunes danseurs ont souvent l'opportunité de faire leurs premières expériences de la scène au sein du corps de ballet. Même ponctuelles, ces expériences leur permettent de préparer le concours d'entrée du ballet qu'ils pourront tenter à la fin de leur cursus, en fonction des places disponibles. Ainsi, cette continuité formation/insertion professionnelle assure à l'Opéra de Paris l'excellence de ses futurs danseurs. Si l'on regarde les effectifs et les CV des danseurs de l'Opéra, une large majorité est formée en son sein ou au CNSM pour les danseurs français. Pour les danseurs étrangers, ils sont, la plupart du temps, issus de grandes écoles de leur pays. L'école de danse de l'Opéra de Paris représente donc l'institution légitime de l'excellence de la danse en France. Autrement dit, un « petit rat⁹² » qui atteint la première division⁹³ a toutes les chances de réussir sa carrière de danseur professionnel et de voir s'ouvrir les portes des plus grands ballets français mais aussi étrangers.

Le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris est un établissement public d'enseignement, sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Il a été créé en 1795 et concernait principalement les musiciens et les comédiens. Dès 1900, le conservatoire apparaît comme la pépinière des musiciens et comédiens de France. La danse est également présente par ses compositeurs de musique de ballet, pour la plupart professeurs

⁹¹ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs un métier d'engagement*, op. cit.

⁹² « petit rat » : Appellation communément partagée pour désigner les danseurs en formation au sein de l'école de l'Opéra de Paris. Cette acception du mot au XIX^e siècle (Balzac, Gauthier...) a donné lieu à diverses tentatives d'explication non exclusives les unes des autres : pour certains, cet emploi figuré appartenant à l'argot de l'école (ses études terminées, le « rat » passe « tigre » et quelquefois « panthère »), est conforme aux métaphores animalières chères aux romantiques. Pour Emile Littré, ce serait une troncation de l'expression « demoiselles d'Opéra qu'on nommait des *ra* et qu'on avait l'habitude d'inviter autrefois aux parties fines ». *Dictionnaire de la Danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse, 2008, p. 793.

⁹³ L'école de l'Opéra de Paris s'organise en 6 divisions, la 6^{ème} étant le niveau d'entrée et la 1^{ère} la dernière classe avant l'insertion professionnelle. A la fin de chaque division, un examen permet de passer à la division supérieure. Les redoublements sont autorisés, mais la plupart du temps, surtout lors des divisions 6, 5 et 4, les jeunes danseurs sont évincés de la formation. Il est alors très fréquent qu'ils intègrent le CNSMDP (Conservatoire national de Paris), considéré comme l'antichambre de l'Opéra.

du conservatoire, voire directeurs. En 1910, les locaux vétustes et restreints du fait de l'urbanisation du quartier nécessitent un déménagement. Le conservatoire est alors divisé en deux sections : l'art dramatique reste sur le site d'origine et la musique est transférée rue de Madrid. En 1925, à la suite des bouleversements esthétiques du début du XX^e siècle, le ballet, synthèse de deux disciplines principales (musique et danse) apparaît comme une voie exaltante pour la création artistique. Le conservatoire décide donc d'entériner cette tendance en créant une classe de danse filles dans le même esprit pédagogique que l'enseignement musical : concours d'entrée sur sélection nationale, « *élève choisi par le maître, qui forme ses disciples sur plusieurs années* »⁹⁴. C'est ainsi que sont apparues les premières classes de danse classique au sein du conservatoire. La danse s'y est donc progressivement installée, mais le département Danse ne connaît une existence officielle que depuis 1989, avec son premier directeur des études chorégraphiques, M. Quentin Roullier.

De 1980 à 1989, seule la danse classique est enseignée et cette formation est alors considérée comme l'antichambre de l'Opéra de Paris. En effet, le questionnaire réalisé auprès des anciens élèves du conservatoire met en avant un fort recrutement de danseurs ayant échoué à l'école de l'Opéra de Paris, mais qui la réintégreront soit en 1^{ère} division, soit dans le corps de ballet en passant l'audition sur les conseils des professeurs. Si l'on analyse les palmarès du CNSM depuis 1975, on constate que tous les premiers prix ont dansé par la suite à l'Opéra de Paris.

Durant cette période, le conservatoire comptait 75 élèves en formation, âgés de 11 à 16 ans pour les filles et de 13 à 18 ans pour les garçons⁹⁵. En 1980, le règlement ne présente que peu d'éléments concernant la danse et son enseignement. Il n'est alors question que de danse classique (technique maîtrisée, adage⁹⁶, rôle du répertoire et histoire de la danse) et seules les épreuves d'admissibilité et d'admission sont détaillées, allant jusqu'à imposer une tenue règlementaire de passage. En 1987, le conservatoire amorce ses premiers changements avec la nomination d'un département des disciplines chorégraphiques. Même si la danse classique conserve sa position de dominant dans le champ en demeurant l'enseignement chorégraphique principal, la danse contemporaine fait ses premières apparitions et la formation musicale est également intégrée aux programmes de formation. Enfin, 1990 verra

⁹⁴ Propos relevés dans le palmarès des anciens élèves du conservatoire national supérieur de musique de Paris débutant en 1928. On peut déjà noter l'importance de la filiation maître-disciple qui caractérise la danse classique. La référence au maître est très présente dans le discours des danseurs formés au CNSM et à l'Opéra.

⁹⁵ Données issues des Règlements des études du Conservatoire supérieur national de musique entre 1980 et 1990.

⁹⁶ L'adage est une suite de mouvements amples exécutés sur un tempo lent. Sa pratique permet d'acquérir un équilibre stable. A partir du XIX^e siècle, la présence de l'adage dans un ballet est étroitement liée soit aux grands solos lyriques soit aux pas de deux dont il constitue la première partie. Il est souvent perçu comme le moment culminant de l'émotion poétique exigeant de la part de l'interprète des qualités à la fois techniques et lyriques. *Dictionnaire de la Danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse, 2008, p. 684.

l'avènement de deux options distinctes au sein du département Danse : classique et contemporain.

L'exemple de ces deux grandes écoles illustre le rôle incontournable des institutions d'élite dans la constitution des destins d'exception, symbolisés par les trajectoires les plus élevées, les plus prestigieuses, mais aussi les plus improbables comme le souligne Bourdieu⁹⁷ par rapport aux destinées les plus courantes.

3. La vocation artistique : une construction collective

Comme le souligne G. Sapiro⁹⁸, l'orientation vers les activités artistiques est généralement conçue comme l'expression d'une vocation, comme un don qui va peu à peu se révéler, mettant en avant l'importance du désintéressement, d'une certaine forme d'ascèse voire d'un investissement total dans l'activité considérée comme une fin en soi, c'est-à-dire sans recherche de profit. Cependant, à l'image de C. Suaud dans son travail sur la vocation religieuse des prêtres dans le bocage vendéen, nous pouvons questionner ce caractère subjectif de la vocation ainsi que son indétermination apparente. En effet, il semblerait qu'il existe des conditions sociales de formation et de matérialisation des vocations artistiques. Il s'agit donc d'intégrer au système des facteurs objectifs, la spécificité de ces croyances et la logique propre de leur mode d'imposition afin de construire la vocation comme un fait social.

Les différents travaux sur la vocation s'accordent à dire que cette construction sociale comprend à la fois un pôle individuel et un pôle collectif. Par conséquent, pour comprendre au mieux ce processus, il s'agit d'étudier corrélativement la constitution de la genèse de la croyance en la vocation artistique au sein des institutions de référence ainsi que l'adhésion individuelle à cette croyance. Nous pouvons dès lors supposer que, comme pour la religion, la vocation est, pour des activités artistiques telles que la danse, le produit d'un projet collectif associant la famille et une institution à laquelle l'enfant est confié et dans le cadre de laquelle s'effectue très tôt le travail d'inculcation systématique qui passe souvent par une ascèse corporelle. Dans cette partie, nous nous attacherons donc à montrer que l'inculcation de la vocation relève d'un processus de conversion. Autrement dit, nous mettrons l'accent sur les conditions d'existence rendant possible une adhésion à un projet artistique ainsi que le rôle incontournable de l'institution de formation dans la construction des prémices de la Carrière d'un danseur interprète professionnel.

⁹⁷ Pierre Bourdieu, *Noblesse d'Etat, grandes écoles et esprit de corps*, 1989, Les éditions de Minuit, Paris, p.158.

⁹⁸ Gisèle Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Vocations artistiques*, op. cit

3.1. Le poids de la socialisation primaire dans la construction de la vocation

Selon E. Durkheim⁹⁹, la famille constitue l'instance de socialisation primaire, c'est-à-dire qu'elle représente la « matrice principale de la reproduction des propriétés sociales, rendant possible la reproduction des hiérarchisations sociales ». En outre, il est nécessaire d'approfondir cette notion en précisant, comme le fait N. Elias¹⁰⁰, que le processus de socialisation n'est jamais achevé, même si la socialisation familiale en est le socle. En effet, le monde moderne est complexe et soumet l'individu à des réseaux de relations variés qui influent chacun à leur manière sur sa socialisation. Par exemple, l'école, le marché de l'emploi ou encore la mise en couple sont des instances de socialisation différentes, qualifiées de secondaires, qui vont contribuer à la construction de l'individu, ce phénomène favorisant la mobilité sociale de celui-ci.

La question que nous pouvons alors soulever est celle du rapport que peuvent entretenir les différentes matrices de socialisation, notamment la famille et l'école de danse dans la construction d'un projet professionnel artistique basé sur la croyance et le don.

A. Le rôle de la socialisation familiale

Dans ses travaux sur les prêtres ruraux, C. Suaud¹⁰¹ souligne l'importance du rôle de la famille dans la découverte de la vocation sacerdotale et dans l'investissement religieux qu'elle engage. Or il semblerait que dans le monde artistique et plus particulièrement dans la danse, on retrouve un certain nombre de similitudes.

Dans le cadre de la danse classique, nous remarquons que la socialisation familiale représente, en quelque sorte, la première étape de la carrière du danseur ou de la danseuse interprète car elle permet la découverte de la vocation et son investissement par la suite. L'implication des parents envers l'enfant identifié comme danseur s'exprime assez fréquemment par des actes à la fois matériels, mais également symboliques tels que la conservation des photographies des jeunes danseurs ou encore l'achat d'objets en lien avec la danse. Ces marques symboliques contribuent à créer une image singulière de l'enfant en lien avec sa pratique de la danse. Par exemple, le père de Stéphanie, une danseuse d'un ballet de province en fin de carrière, insiste sur l'importance que revêtait la danse pour sa femme, aujourd'hui décédée, et

⁹⁹ E. Durkheim, *Education et sociologie*, PUF, Paris, 1989 (1^{ère} éd 1922), p47-48.

¹⁰⁰ N. Elias, *La société des individus*, Fayard, Paris, 1991, p171.

¹⁰¹ C. Suaud, *La vocation conversion et reconversion des prêtres ruraux*, op. cit.

l'investissement dont ils ont fait preuve pour permettre à leur fille de devenir danseuse professionnelle. *« Mon épouse tenait à ce que Stéphanie fasse de la danse pour la grâce, le maintien, toutes ces choses-là ! Elle a donc commencé à 5 ans à l'école de St Jean, une association, mais avec un très bon professeur, à l'époque première danseuse au ballet du Capitole. Puis elle a vite participé à des concours importants, même internationaux et nous, on la suivait. En fait, le concours de Monaco tombait chaque année pendant les vacances de Pâques et on en profitait du coup pour prendre un peu de congés. Puis, elle est rentrée au conservatoire et là, il a fallu être très disponible, surtout pour les transports. Et puis, financièrement il a fallu aussi faire attention quand même car, entre les paires de pointes, les costumes mais aussi les stages à Paris, ça représente une somme importante. Heureusement, avec ma femme, les sorties, les restaurants, c'était pas trop notre tasse de thé, donc... »* Cet extrait d'entretien met l'accent sur le rôle incontournable des parents dans la découverte de la vocation grâce à l'investissement dont ils font preuve afin de favoriser les conditions de pratique de leur enfant. L'investissement est souvent financier, mais également temporel. La famille réorganise son mode de vie, et dans le cas de Stéphanie, ce sont les vacances qui sont établies en fonction des dates de concours ou de stages. La vie quotidienne se voit également bouleversée et les horaires de travail sont aménagés afin de se consacrer à la pratique artistique de leur fille : *« Mon épouse travaillait à Mammouth à mi-temps et donc c'était soit le matin, soit l'après-midi et moi, j'avais la possibilité de me dégager du temps aussi dans mon travail. Donc, on s'est toujours débrouillés pour être présents. J'ai même arrêté de faire du foot pour pouvoir m'occuper d'elle. J'ai vraiment des souvenirs où on la prenait à la sortie du collège pour l'amener à ses cours en ville et mon épouse lui faisait le chignon dans la voiture pour ne pas perdre de temps. »* Stéphanie est l'unique enfant de la famille et ses parents ont construit leur mode de vie autour de sa pratique de la danse. Par ce comportement, il semblerait qu'ils aient favorisé son adhésion à un projet professionnel artistique basé sur la croyance et le don. Par la suite, nous avons poursuivi cette conversation dans la chambre de Stéphanie avec, pour fil conducteur, les différentes photographies retraçant la progression de la danseuse en herbe. Sa chambre est demeurée en l'état et l'on ne peut que constater les nombreux témoignages matériels de la place qu'occupait la danse dans cette famille. Les médailles sont exposées à côté du lit, des bijoux et des figurines représentant des danseuses meublent le dessus de la commode et la bibliothèque compte un certain nombre d'ouvrages sur la danse, notamment le Dictionnaire de la danse que la plupart des petites danseuses possèdent. Ce type de comportement de la part des parents semble donc contribuer, chez l'enfant, à la prise de conscience de soi en tant que danseur et à l'identification d'une vocation

artistique. Cependant, on dénote chez un grand nombre de danseurs professionnels un déni quant à ces « symboles », puisqu'ils estiment que leur pratique n'a pas besoin d'être confirmée symboliquement par les proches. Lors de ma rencontre avec Stéphanie, celle-ci précise « *Je n'ai jamais été dans le schéma de la petite danseuse, avec son petit chignon, son petit appart, à coudre ses pointes ou ses fringues et à regarder des cassettes de danse !* ». Plus tard dans l'entretien, elle réitérera ce genre de propos vis-à-vis d'une danseuse d'un ballet : « *C'est une fille qui vit dans son appart' recouvert de photos de danse, avec ses pointes, ses chats et ses cassettes !* » Ainsi, à plusieurs reprises, elle dénigrera ce genre de comportement qu'elle juge inutile et superflu. Ces éléments nous amènent donc à penser que l'investissement dans la danse ne doit pas passer obligatoirement par une pratique ostentatoire et exagérée qui semble déconstruire le statut d'artiste tel qu'il est perçu par les principaux concernés.

L'exemple de Stéphanie n'est pas une exception, bien au contraire. La plupart des entretiens ont souligné l'investissement important des parents dans la pratique de leur enfant, allant jusqu'à modifier les conditions de vie de toute la famille pour favoriser leur réussite. Cette implication des parents peut également favoriser la construction d'une vocation chez le second enfant de la fratrie. La trajectoire de Patrick illustre parfaitement le rôle de cette socialisation familiale dans la découverte d'une vocation artistique. En effet, Patrick, second de la fratrie, a été nettement influencé par la pratique de sa sœur aînée Christine. Celle-ci a débuté la danse très jeune chez les sœurs Besso¹⁰² à Toulouse, école privée reconnue pour l'excellence de sa formation. Nous pouvons donc supposer que Christine faisait preuve d'un engagement important dans la pratique de la danse et qu'elle y passait beaucoup de temps et d'énergie. Cet investissement fut vite accentué par les professeurs qui l'encouragèrent à partir régulièrement suivre des stages à Monaco. C'est ainsi qu'elle fut remarquée par un professeur qui l'invita à s'inscrire à l'Académie de danse de Monaco : « *De fil en aiguille, mon père est donc parti avec ma sœur à Monaco et moi, je suis restée avec ma mère à Toulouse. C'était un peu difficile sur le plan familial. Puis ma mère a demandé une année de congé sans solde et nous sommes tous partis à Monaco.* » Les propos de Patrick montrent comment, en modifiant leurs conditions de vie, voire en sacrifiant leur couple et l'unité familiale, les parents contribuent à l'adhésion de l'enfant au projet artistique. L'institution a favorisé

¹⁰² L'école des sœurs Besso jouit d'une excellente réputation en matière de formation professionnelle en danse classique. De nombreux danseurs classiques, engagés aujourd'hui dans les plus grands ballets de France ou dans les écoles de renom sont issus de cette institution.

l'investissement de Christine dans la danse en alimentant sa vocation par une progression indéniable dans la recherche de l'excellence. Et d'autre part les parents ont également conforté cette croyance en adaptant leur mode de vie aux conditions de pratique de leur fille. Autrement dit, l'institution par le biais des professeurs ainsi que les parents ont largement contribué à développer la vocation artistique de Christine et à donner une place d'honneur, au sein de la famille, au capital culturel associé à l'investissement corps et âme que suscite la pratique de la danse. Patrick se trouve donc, presque malgré lui, en contact permanent avec ce monde de la danse et côtoie régulièrement les studios et les professeurs lorsqu'il va chercher sa sœur ou encore lors des spectacles et des démonstrations. Encouragé par la professeur de sa sœur, il s'engage alors à la rentrée des vacances à venir essayer un cours. Accompagné par son père, il assistera donc à un cours de niveau élémentaire¹⁰³ et poursuivra par la suite, conquis notamment par les aspects physiques que revêt la pratique de la danse.

L'exemple de Patrick met en exergue le poids de l'environnement familial dans la découverte de la vocation artistique mais il souligne également l'importance de la position dans la fratrie. Les différents résultats obtenus, tant par questionnaires, que par entretiens, montrent que la grande majorité des danseurs ayant poursuivi une carrière dans la danse occupent une position de cadet dans la fratrie. En effet, on s'aperçoit qu'un certain nombre de danseurs ont notamment commencé à danser en suivant, « de gré ou de force », leur sœur aînée. Par exemple, Lorenzo, actuellement maître de ballet en province, se souvient être allé à son premier cours de danse « *pour faire comme sa sœur* ». Ensuite, ils ont, tous les deux, suivi de manière concomitante un parcours d'excellence en Italie, puis à New York. « *A l'âge de 11 ans, on est parti tous les deux à l'école de la Scala de Milan, mais au bout de 4 ans, on voyait bien qu'on ne trouvait plus ce qu'on cherchait. Alors, sur les conseils de notre professeur, on a passé l'audition à l'Academy de New York et on a été pris. J'avais 14 ans et ma sœur 16 ans. Mes parents nous ont pris un appartement, et on a passé deux ans comme ça, en se gérant tout seuls. Le fait d'être tous les deux nous a beaucoup aidé : on s'est soutenu mutuellement et quand il y en avait un qui craquait, on se motivait. C'était beaucoup de sacrifices pour nos parents, et il fallait qu'on réussisse.* » Cet extrait met en avant l'entrée dans la danse par le biais de la sœur aînée, mais il souligne également ce soutien mutuel des membres de la fratrie plongés dans la même croyance et mus par de semblables ambitions. Ces interactions alimentent leur vocation, leur permettant ainsi de poursuivre leur projet professionnel et de croire en leur choix d'orientation. Lorenzo et sa sœur, Patrick et sa sœur,

¹⁰³ Dans la plupart des écoles, il existe une même répartition des élèves par niveau : débutant, élémentaire, moyen, confirmé, l'entrée dans une classe dépendant bien entendu des compétences, mais également de l'âge.

sont deux exemples de fratrie poursuivant un même objectif artistique, passant par des étapes similaires, qui leur donnent la possibilité de partager leurs expériences et d'enrichir mutuellement leur croyance.

Enfin, si cette position de cadet dans la fratrie semble très importante chez les jeunes garçons, on s'aperçoit qu'elle joue également un rôle chez les jeunes filles. En effet, Silvia, aujourd'hui première danseuse dans un ballet de province, a débuté la danse après avoir assisté aux spectacles de sa sœur aînée. Il semblerait que celle-ci ait ainsi éveillé l'imaginaire et suscité le rêve de sa jeune sœur. Fortement imprégnée de cette image idéale de la ballerine, Silvia a demandé à sa mère de l'inscrire à la danse et depuis ce jour, elle n'a cessé de s'investir dans ce projet professionnel. Les résultats du questionnaire mettent également en avant cette position privilégiée du cadet quand on considère l'entrée dans la danse.

Il semblerait donc que la socialisation familiale joue un rôle important dans l'adhésion de l'enfant à un projet artistique. En effet, celle-ci favorise la croyance en un don permettant ainsi l'investissement dans une carrière et par-là même, la construction d'un statut social particulier fondé sur la découverte d'une vocation. Les premiers pas dans le monde de la danse sont souvent impulsés par la structure familiale proche, c'est-à-dire les parents ou les aînés de la fratrie. Cependant, dans certains cas, notamment chez les garçons, l'entrée dans l'activité peut aussi se faire par le groupe de pairs. On remarque alors que les parents s'inscrivent rapidement dans une position de soutien, voire d'encouragement quant à ce choix. Mais si la socialisation familiale représente, comme nous venons de le voir, la première instance de crédit social accordé aux ambitions artistiques des enfants, nous pouvons alors nous interroger sur l'existence ou non de stratégies en accord avec la structure et le volume des capitaux correspondant à la classe sociale d'appartenance.

B. Statut d'artiste et classe sociale d'appartenance

Pour C. Suaud, considérer uniquement l'action de la famille dans l'inculcation de la vocation, revient à serait isoler les individus de leur groupe d'appartenance. Autrement dit, il s'agit d'étudier le rôle de la famille dans le sens où elle prend, en réalité, le relais d'un travail collectif d'imposition de la vocation.

Dans le cadre de ce travail, nous pouvons étudier le rôle de la classe sociale dans la construction de la vocation artistique à trois niveaux bien distincts. S. Faure, dans son étude

sur l'apprentissage et l'incorporation des techniques de danse¹⁰⁴, propose une mise en relation des modes de socialisation familiale avec le choix de l'école de danse. Elle précise alors que l'on retrouve, dans le choix d'une école de danse, les valeurs transmises dans la sphère familiale, observant ainsi des différences significatives selon le milieu social d'appartenance. Faure souligne que l'activité « danse » ne présente pas les mêmes valeurs éducatives et socialisatrices selon le milieu social d'appartenance et que l'engagement dans la pratique n'est par conséquent pas le même.

Dans un premier temps, nous pouvons considérer l'analyse d'un point de vue de l'héritage social et culturel¹⁰⁵. Ainsi, nous soulignerons l'importante adéquation entre les valeurs de la classe sociale supérieure et les codes de la danse classique qui favorise une véritable sensibilisation au monde artistique et contribue à la construction d'un capital culturel chez l'enfant. Cependant, il semblerait que l'élaboration de ce capital pour les classes sociales supérieures ne s'inscrive pas dans une logique d'insertion professionnelle dans le milieu de la danse, mais plutôt dans un souci d'enrichissement culturel. Il s'agira donc de comprendre comment les jeunes danseurs issus de ce milieu social mobilisent ces ressources afin de s'investir corps et âme dans cette logique d'excellence qui leur permettra de « rentrer en profession¹⁰⁶ ».

A contrario, nous verrons que parmi la population de danseurs étudiée, certains sont issus de milieux plus modestes. Même s'il s'agit d'une minorité, il semble important de resituer leur position vis-à-vis du statut d'artiste de manière à considérer l'investissement des jeunes danseurs sous l'angle de l'ascension sociale.

Enfin, nous pouvons analyser l'origine sociale des danseurs sous l'angle de « l'hérédité professionnelle¹⁰⁷ ». En effet, on note que parmi les danseurs interrogés, certains sont issus directement du monde du spectacle par le biais de leurs parents et profitent alors d'une socialisation précoce avec transmission des valeurs culturelles et professionnelles.

Dans son étude, C. Suaud explique le fort taux d'engagement religieux des enfants issus du milieu paysan par une correspondance presque parfaite entre le système des classes sociales locales fortement marquées de valeurs paysannes et les activités religieuses. Or, dans le cadre de la danse, on constate une certaine homogénéité quant à la classe sociale d'appartenance des élèves des écoles de danse, notamment les plus prestigieuses. L'étude menée au CNSMDP

¹⁰⁴ S. Faure, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, op. cit.

¹⁰⁵ P. Bourdieu et J.C. Passeron, *Les héritiers*, Paris, les éditions de Minuit, 1964.

¹⁰⁶ On retrouve la logique de conversion religieuse que C. Suaud décrit lors de l'entrée au séminaire.

¹⁰⁷ D. Ségrestin, *Le phénomène corporatiste*, Paris, Fayard, 1985.

met en avant l'origine sociale élevée des élèves. Effectivement, si l'on regarde plus précisément la composition des familles, on s'aperçoit que la plupart des pères (50%) occupent une position sociale de « cadres d'entreprise¹⁰⁸ » ou de « cadres supérieurs » et les mères se partagent équitablement entre les catégories « profession libérale », « profession intermédiaire » ou « employés de la fonction publique ». Autrement dit, il semblerait que l'accès aux écoles de danse prestigieuses soit privilégié par les classes sociales supérieures ou moyennes présentant un important capital culturel. Nous pouvons alors supposer que certaines matrices de socialisation facilitent l'acquisition des compétences et par conséquent l'apprentissage par l'élaboration de dispositions spécifiques. En effet, le concept de « disposition », tel qu'il est mobilisé par P. Bourdieu¹⁰⁹, permet de dire qu'une personne est potentiellement capable d'agir ou de penser d'une certaine façon dans des circonstances particulières, à condition d'avoir acquis au préalable, des modes d'action ou de pensée. Dans son étude sur l'incorporation des techniques de danse, S. Faure¹¹⁰ précise d'ailleurs que ces dispositions déterminent le style général et personnalisé de l'individu socialisé, lui dessinant ainsi un champ de possibilités comportementales et réflexives à partir duquel il acquiert des savoir-faire spécialisés dans un domaine (scolaire, sportif, culturel...). Dans le domaine culturel, Bourdieu souligne d'ailleurs que la lecture et donc la compréhension d'une œuvre d'art relèvent de l'éducation et par conséquent de la socialisation : « L'œil est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation¹¹¹. » Nous pouvons ainsi défendre l'idée que l'apprentissage des codes de la danse classique s'intègre dans l'éducation et donc dans la culture légitime des classes sociales supérieures. Plus précisément, Bourdieu explique que la disposition esthétique (aptitude à percevoir et à déchiffrer les caractéristiques stylistiques d'une œuvre d'art) s'acquiert essentiellement soit par un apprentissage explicite, soit par la simple fréquentation des œuvres. Or, il n'est pas rare d'observer qu'initialement l'apprentissage de la danse s'inscrit dans un panel d'activités artistiques proposé par les parents. De même, cette pratique s'accompagne très souvent d'une certaine assiduité aux spectacles, d'une curiosité et d'un enrichissement culturel notamment par le biais de la télévision, des revues spécialisées ou encore des ouvrages de type littéraire, historique ou encyclopédique. Autrement dit, la danse est une activité artistique parmi d'autres favorisant la construction d'un capital culturel. Or, si on se réfère aux travaux de P. Bourdieu, celui-ci

¹⁰⁸ Dans la constitution du questionnaire, nous avons pris comme référence le code des catégories socioprofessionnelles.

¹⁰⁹ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Editions de Minuit, 1980.

¹¹⁰ S. Faure, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, op. cit., p. 102.

¹¹¹ P. Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, 1979, introduction.

distingue des goûts artistiques différents selon les classes sociales et le diplôme¹¹². Elle est donc « une expression distinctive » d'une position privilégiée dans l'espace social. Par conséquent, elle unit tous ceux qui sont le produit de conditions semblables et sépare de tous les autres. Cette disposition esthétique contribue à la production d'une élite sociale valorisant le capital culturel. Ainsi, on retrouve chez un grand nombre de danseurs cette construction et cette valorisation de la sensibilisation à l'environnement culturel dès le plus jeune âge qui tend à être progressivement naturalisée dans leur discours. En effet, l'idéologie du goût naturel de ces groupes sociaux convertit finalement en différences de nature des différences dans les modes d'acquisition de la culture, légitimant un rapport à celle-ci qui porte le moins de traces visibles de sa genèse. Or, ces principes de naturalisation sont également présents dans les propos des danseurs qui mettent en avant de qualités naturelles afin de justifier leur réussite professionnelle dans ce monde artistique basé sur la découverte d'une vocation. Nous retrouvons alors des valeurs communes, un rapport similaire à l'activité culturelle, qui, pour les classes sociales supérieures, ne doit pas être « apprêtée », mais « naturelle ». Cette construction sociale du goût artistique contribue à développer chez le danseur une identité basée sur le principe de distinction que l'on retrouve tout au long de la carrière, favorisant ainsi la croyance d'une appartenance à un monde à part.

Pourtant, cette construction semble avoir une frontière avec l'engagement dans une telle profession. Car si l'on assiste à la recherche d'un enrichissement culturel, on remarque une véritable réticence de la part des classes sociales les plus élevées quant à l'intégration professionnelle de ce milieu artistique. Cette crainte du déclassement social est souvent liée à l'abandon précoce des études engendré par un tel investissement dans la danse. L'enquête réalisée au CNSMDP montre qu'une large majorité des parents insiste sur l'obtention d'un diplôme scolaire malgré le choix d'orientation dans la danse. Cécile, danseuse formée au CNSMDP, issue d'une classe sociale supérieure, rapporte la réaction de son père, banquier spécialisé dans le crédit-bail, lorsqu'elle lui a annoncé son choix de poursuivre une orientation professionnelle dans la danse : « *Mes parents ne voulaient pas que j'aie dans une compagnie sans avoir le bac. Mon père a toujours été très conscient des problèmes de la reconversion et m'en a parlé très jeune. Avant même que je ne travaille, il me parlait déjà de l'après travail ! J'ai donc mené les deux en parallèle en me disant que si ça ne marchait pas, je pourrais toujours faire quelque chose. Mais finalement, moi, je n'ai jamais douté de ma réussite. J'étais trop déterminée !* »

¹¹² P. Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, op. cit., p. 38-39

Cependant, il semblerait aussi que cette crainte de l'échec s'amenuise au fur et à mesure que la réussite au sein des grandes écoles s'affirme. Face au choix de leurs enfants de poursuivre une carrière dans la danse, les parents issus de classes sociales élevées mobilisent leurs ressources afin de favoriser les parcours d'excellence permettant une meilleure insertion professionnelle. Parmi les danseurs interrogés, une large majorité est passée entre 10 et 15 ans par une institution de formation réputée qui a, par la suite, favorisé l'accès au premier contrat. En d'autres termes, ces institutions prestigieuses s'inscrivent dans une filiation par rapport à la formation des corps et des esprits déjà débutée par les parents en relation étroite avec des premières écoles fréquentées.

D'un autre côté, C. Suaud précise que le départ d'un fils pour le séminaire permettait un accroissement du capital culturel de la famille ainsi que de son réseau de relations sociales et de son prestige dans la commune. Autrement dit, l'éveil de la vocation artistique peut également avoir une fonction de distinction sociale au sein des classes sociales populaires (« Fierté d'avoir un artiste dans la famille »). Précédemment, nous avons insisté sur la correspondance entre la pratique de la danse, notamment dans les écoles prestigieuses et l'appartenance à une classe sociale élevée. Cependant, nous pouvons également remarquer que parmi les personnes rencontrées, certaines sont issues de classes sociales modestes. Dans son ouvrage, S. Faure décrit les valeurs que la classe sociale populaire associe à la pratique de la danse classique. Or, dans le cadre de notre étude, nous retrouvons des idées communes et notamment celle de discipline du corps mais aussi de l'esprit. Le fait de s'astreindre à ce travail corporel permanent et rigoureux semble contribuer à l'incorporation des normes de cette classe sociale. Les parents encouragent donc leurs enfants à suivre assidûment les cours, dans l'espoir de conforter la transmission de ces valeurs de référence. Les trajectoires observées s'inscrivent alors dans une logique d'ascension sociale, l'entrée dans les écoles prestigieuses relevant d'un investissement de la part des parents permettant ensuite une amélioration des conditions de vie. Pour illustrer ces propos, nous présenterons ici une trajectoire inattendue qui met en évidence le rôle de la danse comme moyen d'évoluer dans un nouvel univers social. Gilles est issu d'un milieu social populaire avec un père carrossier et une mère au foyer. Il suit ses premiers cours de danse à l'âge de 5 ans avec sa sœur aînée. Puis, quand celle-ci arrête la danse, sa mère décide de l'inscrire au foot, « *comme tous les gars* ». Mais à 11 ans, Gilles veut à tout prix reprendre la danse pour monter sur scène : « *Ma mère m'a donc remis à la danse et j'ai eu la chance d'avoir des profs qui ont dit à mes parents que je devais changer d'école pour poursuivre ma progression. C'est comme ça que*

j'ai fait trois ans, de 13 à 16 ans au conservatoire de la Rochelle et que je suis devenu professionnel. Mais au départ, ce n'était pas évident. J'étais un adepte de l'école buissonnière et quand je suis arrivé à la Rochelle, j'allais avoir 14 ans et je redoublais ma 5^{ème}. Avant d'aller au conservatoire, mon père voulait me mettre dans un LEP pour que j'apprenne à réparer les voitures et que je bosse avec lui. Quand j'ai demandé à aller à la Rochelle pour la danse, sur les conseils de mes professeurs, il a changé son fusil d'épaule et il m'a dit que si je partais, c'était pour ramener le plus de médailles possibles, sinon, je revenais aussi vite. Donc ça m'a motivé et j'ai ramené les médailles. Là, il a accepté mon choix et il a même commencé à lire des revues spécialisées pour me conseiller d'aller auditionner dans tel ou tel ballet. »

Cette trajectoire improbable illustre l'investissement que peut représenter la danse pour une famille issue d'un milieu populaire. L'enfant en échec scolaire semble réussir dans un domaine éloigné du mode de vie et des valeurs de la famille. La danse apparaît ici comme une chance à saisir aussi bien pour la famille, que pour l'enfant en difficulté dans le milieu académique scolaire. Or, après l'incompréhension et les réticences des premiers moments par méconnaissance du milieu de la danse, souvent assimilé à la variété vue à la télévision, vient la perspective d'un débouché probable et sérieux qui conforte le choix d'une orientation professionnelle artistique engageant un travail sur le corps correspondant à la « culture du travail » propre au milieu populaire.

Enfin, nous pouvons également mettre en exergue l'importance de l'hérédité professionnelle des danseurs. En effet, comme dans la plupart des professions artistiques, les danseurs sont « des héritiers » dans le sens où ils bénéficient très jeunes du capital économique et surtout culturel de leurs parents favorisant ainsi l'adhésion à un projet artistique. Les travaux de J. Rannou et I. Roharik¹¹³ précisent que le poids de l'héritage artistique est très nettement marqué chez les danseurs permanents (en comparaison avec les intermittents où la proportion est de un sur cinq), puisqu'un quart d'entre eux ont un parent dans le monde du spectacle et 12% un parent artistique. Cette part s'avère plus élevée que chez les musiciens où seuls 9% ont un père dont la profession se rattache au secteur artistique et culturel¹¹⁴ et que chez les

¹¹³ Rannou et Roharik, *Les danseurs, un métier d'engagement*, op. cit.

¹¹⁴ Ce pourcentage renvoie aux travaux de P. Coulangeon, *Les musiciens interprètes en France, portrait d'une profession*, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, La documentation française, Paris, 2004. Dans le cadre de cette étude sur les musiciens, seule l'activité du père est considérée. Dans l'étude sur les danseurs, l'activité des deux parents est comptée.

comédiens où cette proportion n'est que de 4%¹¹⁵. La précocité de l'engagement des danseurs peut expliquer cette tendance. L'environnement artistique familial favorise la projection de l'enfant dans ce milieu professionnel méconnu de la plupart des individus. Très jeune, l'enfant est immergé dans ce modèle familial structuré autour d'une activité professionnelle présentant un rapport au temps particulier. On retrouve ainsi des enfants engagés très tôt dans un processus de reproduction sociale et professionnelle se traduisant par une entrée précoce dans la danse classique, avec un modèle de référence, celui de l'excellence. On assiste alors souvent à la recherche d'une institution de formation prestigieuse ainsi qu'à une insertion dans le monde professionnel des grandes institutions chorégraphiques internationales accueillant des danseurs permanents. Mais parmi ces enfants « héritiers » on en trouve également certains qui réussissent leur insertion grâce aux réseaux d'interconnaissances offerts par les parents. Patrice, à la fin de sa carrière d'interprète au sein d'un ballet de province, a ouvert sa propre école de danse avec sa femme et dispense aujourd'hui des cours de classique, propose une préparation au diplôme d'Etat, fait tourner une compagnie amateur et tente de former de futurs professionnels, notamment grâce à son expérience et à ses connaissances dans le milieu. Parmi ses élèves, Patrice compte notamment son fils aîné ainsi que sa fille qui se destinent tous deux à une carrière artistique. Immergés dès leur plus tendre enfance dans le milieu de la danse, ces enfants vivent au rythme des concours, des spectacles et des heures de cours ponctuant leur quotidien. Toute la maison est baignée dans une atmosphère de danse, de la décoration aux commodités. Sur le réfrigérateur trône l'emploi du temps de la famille précisant les heures de danse de chacun, des chaussons à recoudre traînent sur le meuble de la cuisine et l'affiche de leur dernière création est épinglée sur la porte. En observant leur intérieur, nous pouvons aisément conclure que la danse tient une position centrale dans le style de vie de cette famille. Lors de l'entretien, les propos de Patrice s'orientent rapidement vers les enfants : *« Pour mon fils, on a des contacts avec un chorégraphe en Norvège, mais aussi en Espagne qui pourrait être vraiment un super tremplin. Et puis, on voit, par rapport au travail, par rapport à la technique, on voit qu'il est bien. Je ne me fais pas trop de soucis, il a toutes les capacités et on a des contacts. Il a un bon niveau, il a un bel artistique, donc... j'ai confiance. En Norvège, ils ont une jeune compagnie et la directrice nous a dit qu'ils pourraient ensuite le recommander. Donc, on a déjà des pistes... L'année dernière, on a fait le concours de Biarritz et c'est Nicolas Malandain qui*

¹¹⁵ Ce pourcentage renvoie aux travaux de P.M. Menger, *La profession de comédien, formations, activité, et carrières dans la démultiplication de soi*, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, La documentation française, Paris, 1997.

nous a proposé de le prendre comme stagiaire en contemporain. Bon stagiaire, ce n'est pas payé, mais c'est toujours une expérience. Ma fille, elle, c'est plutôt la comédie musicale. Donc on l'enverra plutôt dans une grande école après le bac en fait, à Londres ou au Danemark, il y a une école très importante là-bas. Il y a beaucoup de professionnels qui vont y prendre des cours, c'est donc quelque chose de sérieux. Après c'est intermittent du spectacle. On verra bien ! Elle le sait et elle verra, mais bon, il faut qu'elle aille au bout de son rêve ! » Ces données de terrain nous permettent de saisir le contexte de construction d'une vocation artistique au sein d'une famille de danseurs. Les normes et les codes sont incorporés par les enfants car ils sont socialisés de la sorte au sein même de la sphère familiale. Ils acquièrent ainsi les dispositions nécessaires pour se projeter dans une carrière artistique. Insérés dans ce milieu professionnel, les parents jouissent de connaissances leur permettant d'accompagner au mieux les enfants dans la construction de leur vocation.

Dans le cadre de ce travail, il est intéressant de noter que selon la classe sociale d'appartenance, la danse ne véhicule pas les mêmes valeurs, les mêmes symboles, mais elle peut malgré tout susciter un investissement tout aussi important. Associée à un principe de distinction sociale pour certains, perçue comme une possibilité d'ascension sociale pour d'autres ou encore parfaitement intégrée dans un mode de vie par le biais de dispositions incorporées, la danse comme orientation professionnelle basée sur la découverte d'une vocation, la croyance en un don particulier, fait l'objet d'une construction collective relayée voire même initiée par l'entourage familial.

C. La danse classique : une vocation masculine inattendue

Même si la danse est historiquement une « affaire d'hommes », la danse classique est aujourd'hui une discipline artistique majoritairement féminine et ses institutions de référence, fortement marquées par la tradition académique, véhiculent principalement des valeurs en correspondance avec des dispositions qualifiées de féminines telles que la grâce et le contrôle du corps. Dans le cadre de cette étude, nous constatons que pour la grande majorité des danseuses, la vocation artistique a progressivement été alimentée par les professeurs, mais aussi et surtout par la famille et notamment par les mères, qui ont souvent, elles-mêmes, pris des cours de danse, voire caressé le désir d'embrasser une carrière artistique. Il semble donc que la vocation d'artiste chorégraphique soit considérée comme principalement féminine. Mais alors, qu'en est-il des jeunes garçons qui s'investissent dans un tel projet ? Comment ont-ils pu s'orienter vers une activité professionnelle à laquelle ils n'étaient pas socialement

destinés ? Et enfin, dans ce contexte, comment ont-ils réussi à mobiliser leur entourage autour d'un projet de danseur interprète ?

Dans cette partie, nous nous attacherons à mettre en évidence des éléments de socialisation particuliers permettant de comprendre l'investissement « inattendu » de garçons dans une discipline dite féminine et comment se négocie, dans le temps, l'accès à un espace professionnel traditionnellement réservé aux femmes : le ballet.

Si l'inscription d'une petite fille à un cours de danse paraît aller de soi, celle d'un jeune garçon peut être perçue de façon ambiguë selon les propriétés sociales des parents. Comme le souligne P.E. Sorignet, les artistes, les professions intellectuelles et les enseignants sont davantage susceptibles de trouver un intérêt social à transgresser les représentations communes de la masculinité, assurant ainsi leur position d'avant-gardiste. Ainsi, nous pouvons faire l'hypothèse d'une relation forte entre la classe sociale d'appartenance et plus particulièrement ses modes de socialisation et la construction du genre masculin dans des activités traditionnellement reconnues comme féminines. Leurs goûts pour les activités artistiques ainsi que leur rapport au corps plutôt distancié et soigné renvoient globalement aux usages du corps des classes sociales supérieures. En effet, parmi les danseurs rencontrés, une large majorité est issue de classe sociale plutôt moyenne et élevée, mais avec notamment un important capital culturel. Les analyses sociologiques le prouvent, il n'existe pas de facteur unique d'explication des trajectoires et des vocations. Autrement dit, il est nécessaire de combiner l'ensemble des conditions sociales objectives pour rendre compte le plus finement possible des parcours. Or, si l'origine sociale des danseurs représente un élément important dans la construction de la vocation artistique des jeunes garçons, il est pertinent de préciser que l'héritage culturel qu'ils reçoivent en constitue un autre. Et dans le cadre de ce travail, il semblerait que les deux soient intimement liés. En effet, la plupart des danseurs rencontrés ont été baigné dans un univers artistique par leur entourage familial (parents, grands-parents, frères et sœurs...). Les sœurs aînées notamment montrent souvent l'exemple en pratiquant déjà l'activité. Le contact avec le monde artistique, que ce soit la danse, le théâtre, la musique ou l'opéra, contribue à construire, chez l'enfant, des dispositions et plus spécifiquement un goût actif pour la pratique. Rares sont ceux qui n'ont pas été sensibilisés au cours de leur enfance à une pratique artistique.

« Ma mère avait une fibre très artistique, elle était elle-même pianiste amateur. Elle aimait vraiment beaucoup la musique et je crois que c'est elle qui m'a donné le goût de la danse car elle m'emmenait voir des ballets quand j'étais jeune. Après ce que j'avais vu sur scène, il

fallait que je le fasse et donc ça s'est fait tout naturellement. » [Michel, 60 ans, directeur des études chorégraphiques du CNSMDP]

« J'ai commencé la danse à l'âge de 8 ans. Ca s'est fait naturellement en fait, car je voyais ma sœur aînée qui en faisait et donc j'ai voulu moi aussi essayer. Ca m'a tout de suite plu et j'ai vite progressé. C'était vraiment ce que je voulais faire. » [Nicolas, 40 ans, maquilleur perruquier pour le théâtre du Capitole]

« Ma mère adorait l'opéra, la danse, le théâtre et avec mon frère, on baignait vraiment là-dedans. Mes parents nous amenaient de temps en temps dans un petit music-hall de quartier, ils aimaient bien ça. Ma tante nous prenait le jeudi au cinéma... Je me souviens aussi que des amis à eux nous avaient amenés voir un spectacle à l'Opéra Garnier, et là je crois que j'ai été définitivement séduit. » [Jean, 62 ans, professeur à l'école de l'Opéra de Paris]

Ces trois extraits d'entretien mettent en exergue l'importance du capital culturel dans la découverte de la vocation artistique chez les jeunes garçons. Pratiquer, avoir pratiqué ou tout simplement apprécier : l'entourage familial construit ainsi un rapport à l'activité artistique qu'il transmet ensuite aux enfants. Ce capital culturel peut prendre différentes formes et surtout dépendre de figures tutélaires diverses : celles d'un parent, d'une sœur ou d'amis proches de la famille.

Dans ses travaux sur les femmes clarinettes, H. Ravet¹¹⁶ avance l'idée que l'existence d'un modèle féminin déjà présent dans le monde de la musique savante, alors principalement investi par les hommes, peut encourager la « transgression » de la part des femmes et, par conséquent, autoriser la poursuite d'une carrière. Or, si l'on considère attentivement certaines trajectoires et notamment celle de Patrick, on retrouve la présence rassurante du modèle masculin également investi dans l'univers artistique. Patrick, comme nous l'avons précédemment expliqué, a été nettement influencé par la pratique de sa sœur aînée¹¹⁷ et se trouvait donc, presque malgré lui, en contact permanent avec ce monde de la danse. Il côtoyait régulièrement les studios et les professeurs lorsqu'il allait chercher sa sœur ou lors des spectacles et des démonstrations. Encouragé par la professeur de sa sœur, il s'engage alors à

¹¹⁶ H. Ravet, Devenir clarinettiste carrières féminines en milieu masculin, *Vocations artistiques, Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 168, juin 2007, p 67.

¹¹⁷ Dans la partie sur la socialisation familiale, nous avons illustré notre analyse par la trajectoire de Patrick qui révèle de manière pertinente le jeu des configurations familiales dans la découverte et la construction d'une vocation artistique.

la rentrée des vacances à venir essayer un cours. Cependant, au mois d'octobre, au moment venu, il refuse de se rendre au cours : *« J'avais 11 ans et comme tous les petits garçons normaux, je n'étais pas très branché danse. Je faisais tous les sports possibles et inimaginables, mais pas de la danse. J'ai donc raté le premier cours car je me suis enfermé dans les toilettes ! Mon père a alors insisté car j'avais donné ma parole. Après si ça ne me plaisait pas je pouvais arrêter, mais comme je m'étais engagé à venir, je devais y aller [...] Mon père connaissait bien le milieu artistique, il était musicien : il avait un orchestre de bal musette et se produisait régulièrement. Ça a bien duré dix ans et puis petit à petit les disco ont pris le pas sur les petits orchestres et les invitations se sont faites plus rares. Du coup, il est revenu à son premier métier : commerçant. Tout ça pour dire qu'il savait de quoi il parlait et qu'il nous a vraiment bien préparés. »*

Ces propos soulignent le rôle important du père dans l'entrée de Patrick dans la danse. En avançant finalement des questions d'honneur, il contraint son fils à essayer cette activité artistique. On peut supposer que le fait que ce soit un personnage masculin, représentant de plus l'autorité, qui l'encourage à pénétrer cet univers majoritairement féminin, l'aide à s'investir dans cette pratique ne correspondant pas a priori avec son identité de genre. Il semblerait que pour pouvoir transgresser les frontières assignées à son sexe, la complicité d'un père issu lui-même du milieu artistique soit un élément central.

D'autre part, nous pouvons aussi relever le rôle de la figure maternelle dans la transmission de cet héritage culturel dansé auprès des jeunes garçons. Dany et Oskar ont respectivement fait leurs premiers pas de danse dans les studios de leur mère et grand-mère. Cette première expérience leur a été imposée par ces femmes qui ne vivaient que pour la danse. En effet, enfants, les jours où il n'y avait pas classe, ils restaient toute la journée dans les studios, l'un gardé par sa mère, l'autre par sa grand-mère, toutes deux professeurs de danse classique. Oskar insiste sur le rôle de sa grand-mère dans la découverte de sa vocation artistique : *« J'ai commencé la danse à 10 ans, de manière un peu particulière je crois, car c'est à cause de ma grand-mère. Ancienne danseuse, elle jouait du piano pour les enfants de l'école de danse. Comme ma mère travaillait et qu'elle n'avait personne pour me garder, je restais avec ma grand-mère deux jours par semaine et je regardais les cours. Je voyais des enfants de mon école, de ma classe et donc je me disais pourquoi pas moi. Mais comme j'étais un peu timide et que je ne voulais pas être le seul garçon, ma mère a demandé à mon frère aîné de venir au cours avec moi. Du coup, on est allé faire le premier cours ensemble, puis j'ai continué et ma mère m'a ensuite proposé de passer l'audition pour la grande école de Stockholm. »*

Par ces propos, Oskar met en évidence la transmission d'un certain héritage culturel. Par les contraintes liées au double statut de la femme (mère et salariée), l'enfant s'est sensibilisé au monde de la danse, incorporant progressivement les normes et les valeurs de cette activité. Cela débute par une lente imprégnation favorisée par une fréquentation assidue en tant que spectateur pour se transformer petit à petit en une expérience corporelle régulière intégrant les codes de la pratique jusqu'à l'entrée dans une institution de formation de référence.

Tout comme Oskar, Dany sera amené dès sa plus tendre enfance à suivre les cours de sa mère, professeur de danse. Cependant, son adhésion au projet artistique sera plus longue : « *Quand j'étais petit, ma mère me faisait danser pendant ses cours, mais ça ne me plaisait pas. A cette époque, elle n'a pas réussi à me transmettre son goût pour la danse, alors j'ai fait de la gym, ça c'était du sport. Puis, à 19 ans, j'étais plus ouvert et j'ai voulu réessayer. Il faut dire que dans l'entourage de ma mère, il y avait beaucoup de danseurs... avec ma petite sœur aussi qui faisait une formation pour être professeur de classique, mais aussi de flamenco, je côtoyais des danseurs. Alors, j'ai vraiment commencé la danse à 19 ans et ça a été une découverte. Ca m'a réveillé ! C'était dur, mais cela m'a fait beaucoup de bien : j'ai pris confiance en moi ! J'ai même osé dire à l'armée que j'étais danseur et j'ai réussi à faire venir des danseurs de flamenco pour la fête patronne[sic] de l'armée. »*

Dans le cas de Dany, il y a eu, dans un premier temps, un rejet de la danse car les valeurs associées à cette activité étaient féminines et dénigrées par ses pairs à l'école. En effet, le garçon devait s'illustrer par des pratiques sportives et donc en accord avec les codes masculins de l'effort physique. Les différents travaux sur le genre¹¹⁸ soulignent d'ailleurs que pour les jeunes garçons, le sport joue un rôle central dans l'apprentissage des comportements de genre « masculins » ; mais ils ne parviennent pas à distinguer le rôle des interactions avec les garçons de celui des usages du corps. Puis, l'immersion dans un milieu artistique révélé par sa mère et alimenté par sa sœur va lui permettre d'associer la danse à une présence masculine reconnue et professionnelle et de s'investir ensuite dans cet univers.

Dans le cadre de cette socialisation familiale, il semblerait que le rôle de la mère soit vraiment déterminant, comme si elle représentait l'autorisation de poursuivre une carrière artistique. Tout comme C. Suaud le proposait dans le cadre de son analyse de la vocation sacerdotale, P.E. Sorignet reprend l'idée d'une « pédagogie maternelle de la vocation¹¹⁹ » favorisant

¹¹⁸ C. Mennesson, *Etre une femme dans le monde des hommes, Socialisation sportive et construction du genre*, L'Harmattan, Paris, 2010, p 103.

¹¹⁹ Cette pédagogie maternelle est mise en exergue dans les travaux de C. Suaud sur l'analyse de la vocation sacerdotale. L'imposition de la vocation sacerdotale, ARSS n°3, 1975. Elle a été reprise et retravaillée plus

l'investissement de l'enfant dans son projet, par le biais d'une complicité souvent silencieuse. Or, dans les entretiens réalisés, nous pouvons préciser que cette pédagogie maternelle semble jouer un rôle encore plus fort auprès des jeunes garçons. En effet, dans les situations observées, la mère représente parfois l'élément déclencheur, le soutien nécessaire ou encore les encouragements permettant d'accréditer les ambitions artistiques des garçons. La trajectoire de John vient d'ailleurs illustrer cette présence de la mère à différents moments importants de la formation artistique. Il a commencé la danse classique à Liverpool, à l'âge de 13 ans après avoir essayé dans un premier temps le théâtre et les claquettes : *« A 11 ans, je voulais être une star ! Alors, ma mère m'a inscrit dans une école de théâtre. Là, une prof, m'a dit que cela ne suffisait pas d'être un bon acteur, mais qu'il fallait aussi savoir chanter et danser. Alors, j'ai suivi des cours de claquettes doublés de cours de ballet. C'est comme ça que j'ai commencé à apprécier le ballet pour finir en l'adorant ! [...] Quand j'ai dit à mes parents, à 13 ans, que je voulais passer l'audition pour l'école du Royal Ballet, ils étaient un peu étonnés. Mon père surtout ! Pour lui, étant de Liverpool, il n'y avait que le foot et il n'était pas du tout convaincu. Heureusement ma mère l'a amené le jour de la 2^{ème} audition pour lui montrer que j'avais des facilités. Il avait avant tout le souci de ma formation scolaire, mais quand il m'a vu, il a été rassuré et puis, je rentrais au Royal Ballet, c'était quand même très réputé. »* Comme dans plusieurs entretiens, on remarque que le père tient souvent le rôle du représentant de la raison sociale en rappelant l'importance du diplôme scolaire, mis en opposition, la plupart du temps, avec l'investissement dans la danse. On assiste alors à un partage des rôles sociaux au sein de la famille entre le père et la mère.

3.2. Institution de formation : inculcation de la vocation et processus de professionnalisation

Comme nous venons de le voir, la famille joue un rôle d'instance pédagogique irremplaçable dans l'éveil des vocations. Cependant, elle ne représente qu'un maillon du travail collectif d'imposition de la vocation artistique. En effet, l'institution de formation, comme Suaud l'a montré dans le cadre de la vocation religieuse, utilise des techniques symboliques permettant l'intériorisation d'un projet de vie artistique. Il s'agit là d'un véritable travail pédagogique spécifique par lequel les professeurs inculquent la vocation à des enfants, assurant et contrôlant ainsi leur recrutement. Comme le précise Bourdieu, dans le cadre des grandes écoles, la sélection des élèves prend des allures « d'élection » renforçant par cette

récemment par P.E. Sorniguet dans le cadre de son analyse de la vocation artistique. *Danser enquête dans les coulisses d'une vocation*, La découverte, 2010, p.55.

consécration les dispositions que l'institution juge légitimes. En effet, l'action de formation et de transformation ne semble réussir que parce qu'elle s'applique à des individus déjà formés conformément aux attentes de l'institution et qu'elle a pour fonction principale de redoubler l'investissement dans l'institution qui a conduit les novices à se tourner vers celle-ci. L'apprentissage de la danse va alors s'organiser dans les institutions supérieures de formation, fortement empreint de la formation scolaire, en se fondant, comme le décrit Sylvia Faure¹²⁰, sur une organisation pédagogique qui structure la pratique en niveaux de maîtrise et la décompose en tâches spécifiées (les exercices), dans un lieu séparé des espaces de la vie quotidienne (les studios de danse) et dans un temps particulier (les cours de danse à horaire fixe).

A. La sélection : un rite d'institution visant à produire un groupe séparé et sacré

« Comme suffirait à le rappeler l'existence de deux filières séparées, qui se déterminent mutuellement comme le sacré et le profane, par la relation même d'exclusion qui les unit, les « écoles d'élite » remplissent toujours une fonction de consécration et les opérations techniques du processus éducatif qu'elles accomplissent sont aussi, inséparablement, des moments de rituel d'institution. »¹²¹ Le processus de transformation qui s'accomplit dans les institutions de formation tend donc à produire une élite « consacrée », c'est-à-dire non seulement séparée mais aussi reconnue.

Différentes étapes au sein même des institutions jalonnent cette progression vers l'excellence, la première étant la détection des « talents » par une personne reconnue comme légitime. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, la famille est souvent la première à accorder du crédit au « don » de leur enfant, cependant un relais du champ artistique est souvent nécessaire pour conforter cette croyance. Le rôle du premier professeur de danse revêt alors toute son importance. En effet, c'est lui qui communique le goût de la danse et permet d'envisager le métier de danseur comme une profession. Il vient alors conforter l'enfant dans la découverte de ses possibilités artistiques en l'engageant vers une pratique de plus en plus intensive, allant même jusqu'à le préparer pour des concours d'entrée dans des écoles prestigieuses. Il joue également un rôle important auprès des parents, souvent par la suggestion d'un parcours professionnel jalonné d'institutions de référence. Ne jouissant pas de la légitimité nécessaire pour amener lui-même l'enfant vers une carrière d'artiste

¹²⁰ S. Faure, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, op. cit. p.58.

¹²¹ P. Bourdieu, *La noblesse d'état, grandes écoles et esprit de corps*, op. cit. p.140.

chorégraphique, il représente un élément incontournable permettant à l'enfant d'adhérer à un projet de formation professionnelle artistique. Dans l'enquête réalisée au sein du CNSMDP, mais également dans la plupart des entretiens effectués, nous pouvons noter que les conseils avisés du premier professeur ont donné une légitimité à cette croyance familiale en un don, une vocation, ouvrant ainsi la voie d'une formation professionnelle par le biais des grandes écoles de danse. Il s'agit, en quelque sorte d'une première sélection visant à consacrer un petit groupe « d'élus ».

Le second niveau de sélection se trouve alors à l'intérieur même de ces grandes écoles qui offrent de grandes chances de réussite professionnelle à ceux qui les intègrent. Si l'on se réfère aux deux institutions de formation étudiées (l'Opéra de Paris et le CNSM de Paris), on remarque que le processus de sélection des élèves est aussi exigeant que codifié. Marie, danseuse étoile de l'Opéra de Paris, se souvient des modalités de sélection lors de sa venue à l'école de l'Opéra de Paris : *« La première convocation quand on veut rentrer à l'école de l'Opéra ne concerne que des critères physiques car c'est très important dans la danse ! Donc, il y a la souplesse bien sûr, il y a la morphologie, la ligne de la jambe, le poids, il y a euh... l'équilibre du corps, qu'il soit bien proportionné ! Ensuite le cou-de-pied bien sûr, la jambe tendue, la souplesse, l'ouverture du bassin bien sûr puisque la danse c'est avant tout... c'est anti-naturel, il faut ouvrir le bassin, les positions d'ouverture. Donc, une fois qu'on a été sélectionné, après ce premier examen, de mon temps, on avait un stage de 3 mois avril, mai et juin, on passait de nouveau un examen. Et là, on était reçu, on va dire, une quinzaine sur euh... je ne sais pas... 25-30 à peu près. Parce qu'on était aussi par catégories d'âges et puis de niveaux [...] Donc, après le cap du stage, on est intégré cette fois dans l'école de danse et chaque année on passe un examen pour, bien sûr, au mieux avancer, redoubler ou être renvoyé. »*

Ces propos illustrent la complexité et surtout la rigidité des critères de sélection qui se posent à des niveaux différents. On s'aperçoit que la première sélection s'effectue uniquement sur les caractéristiques physiques de l'enfant qui doivent correspondre à des normes communément partagées par le milieu de la danse classique. On assiste à une recherche d'uniformisation des corps. Amélia, à 8 ans, s'est vue refuser l'entrée à l'école de l'Opéra de Paris, car elle avait une *« cage thoracique trop développée pour son âge et les professeurs craignaient que son corps ne corresponde plus aux critères physiques dans les années à venir. »* Ces exigences se retrouvent également au moment de la sélection d'entrée au CNSMDP. Même si elles ne font pas l'objet d'une sélection préalable, les exigences physiques demeurent les mêmes. Le

règlement des études du CNSM présente de manière très explicite les conditions d'admissibilité et d'admission tout en imposant une tenue réglementaire « *sobre et claire laissant voir la ligne du corps. Les filles sont tenues d'être en justaucorps et collant chair et les garçons en collant.* »¹²² Ces critères partagés et reconnus par les grandes institutions de formation deviennent alors légitimes et entraînent, comme le montre Bourdieu¹²³ pour les grandes écoles, un processus de coupure sociale qui institue en groupe séparé un ensemble d'élus soigneusement sélectionnés. Autrement dit, ce processus de sélection fortement codifié mis en place par les institutions de formation contribue à l'élaboration du sentiment d'appartenance à un monde à part chez le danseur. Cette distinction qui les consacre détermine ainsi la conversion de la croyance qui les amène à se reconnaître comme différents. Ainsi, elle alimente leur vocation initiale et les maintient dans un monde éloigné des réalités sociales, telles que la durée limitée de la carrière d'un danseur et les aléas de cette profession. Par conséquent, nous pouvons avancer l'idée que le danseur se trouve dans l'incapacité de se projeter sur un plan professionnel car il y a, comme le souligne Maître¹²⁴, une réelle volonté de la part de l'institution d'occulter les aspects négatifs de la profession et préserver ainsi la croyance des élèves. Cependant, il précise aussi que si l'institution reste volontairement confuse en offrant des images ambiguës, cela ne fonctionne que, parce que les danseurs en formation alimente leur propre croyance en prenant celle-ci par son côté séduisant. Autrement dit, il s'agit de considérer comment les danseurs tentent de satisfaire leur désir, leurs attentes en détournant à leur profit les possibilités inscrites dans l'école et inversement comment l'école utilise leurs croyances à travers ce qu'elle inculque. Cette dialectique du double travail d'institution sur les désirs et des désirs sur l'institution est par ailleurs nettement visible dans le travail d'incorporation à l'œuvre dans les écoles, notamment prestigieuses.

B. Le processus d'incorporation comme moyen d'intérioriser la vocation

L'entrée en formation entraîne une modification de la conduite de vie des élèves selon une logique ascétique, en présentant des exercices corporels destinés à favoriser l'accès à la « vie

¹²² Extrait du règlement des études du CNSM de 1980. Les exigences vestimentaires du règlement de 1990 sont à quelques mots près les mêmes, et précisent l'utilisation des pointes pour le classique, des chaussons pour les garçons et les pieds nus pour le contemporain.

¹²³ P. Bourdieu, *La noblesse d'état, grandes écoles et esprit de corps*, op. cit., p. 110.

¹²⁴ J. Maître, *L'autobiographie d'un paranoïaque*, avant-propos dialogué avec P. Bourdieu, Economica, Paris, 1994.

consacrée »¹²⁵. Présentés précédemment, ces rituels de consécration s'inscrivent aussi dans les corps, amenant notamment le danseur à une certaine naturalisation de ses capacités physiques qui le construisent progressivement comme un être à part. En sciences sociales, le terme d'incorporation est alors utilisé pour traduire une modalité fondamentale du processus de socialisation, et qui se définit comme « la saisie corporelle de gestes et de comportements moteurs et mentaux expérimentés et appris dans un type de relations avec d'autres individus, dans un cadre formel (un cours de danse) ou informel (la socialisation familiale) »¹²⁶. S. Faure précise alors l'importance que revêtent les contextes de l'incorporation qui orientent le champ des possibles appropriations plurielles des individus. Or, dans ce travail de recherche, nous pouvons constater que les élèves des grandes écoles présentent tous, sans exception, une véritable éthique de l'effort et du dépassement de soi dans le travail corporel en danse. Il s'agit pour eux de travailler sans relâche dans une recherche permanente de perfection. « *Ce n'est que toi et cette image que tu as dans le miroir. Tu travailles ton corps avec une telle rigueur ! Tu vois toujours ce qui ne va pas !* » Amélia est aujourd'hui professeur de danse dans un Conservatoire National de Région dans le sud de la France et compare les étapes de sa trajectoire, de sa formation au CNSMDP à ses fonctions d'enseignante au CNR en passant par une carrière de soliste notamment au ballet de Monte Carlo. Elle se rend compte que ce travail d'incorporation est si fort et important qu'elle ne le perçoit qu'aujourd'hui alors qu'elle est, elle-même, dans une position de transmission : « *Quand j'étais à Monte-Carlo, jamais je n'ai réussi à dire que c'était dur ! Parce que je ne connaissais que ça ! Et c'est finalement quand on arrête qu'on se rend compte de l'abnégation que ça demande ! C'est ce qui justifie ce côté bulle, on n'a pas trop le choix. C'est travailler pour gagner et réussir.* » Cet extrait met également en avant cette construction individuelle de l'investissement corporel dans la danse qui contribue à conforter le danseur dans un monde isolé des autres. L'incorporation de la vocation prend alors tout son sens comme C. Suaud a pu le montrer dans le travail d'ascèse des jeunes prêtres lors du séminaire.

Dans le respect de la tradition académique, le corps classique se construit par les exercices formels d'une pédagogie qui le soumet à un ensemble codifié de gestes, de positions et d'attitudes rappelant sans cesse les normes esthétiques légitimes de ce style de danse. La technique se doit d'être le plus fidèlement incorporée en suivant un modèle idéal. Ainsi, le danseur classique est d'abord « un technicien » avant de devenir un interprète. Ce corps est

¹²⁵ Expression utilisée par P. Bourdieu pour désigner les élèves des écoles d'élite in *Noblesse d'état, grandes écoles et esprit de corps*, op. cit. p. 152.

¹²⁶ S. Faure, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, op. cit., p. 91.

donc en perpétuelle représentation, sans cesse soumis au regard critique des professeurs mais également objectivé par l'usage quasi permanent du miroir dans les cours. La logique de la « discipline »¹²⁷, telle que l'a identifiée Faure nous permet de dire que le rapport au corps des élèves de danse classique renvoie à un ensemble de contraintes physiques pouvant aller régulièrement jusqu'à la douleur. L'acceptation de cette souffrance physique participe même à la définition de la danse classique chez les danseurs interrogés. Il s'agit là d'une norme parfaitement intériorisée attestant de la qualité du travail fourni par les élèves. Silvia se souvient de ses années de formation et confie : « *Quand tu rentres dans ces grandes écoles, c'est pour devenir professionnel, c'est très clair. De toute manière, si tu n'as pas cette volonté, tu ne peux pas tenir. C'est difficile, on se croirait en quelque sorte à l'armée. Le travail physique est permanent, tu as mal partout et tu vis dans la douleur.* » Comme le montrent Alford et Szant¹²⁸, les danseurs, comme les pianistes, se retrouvent face à un paradoxe car d'un côté, la douleur liée à l'exercice quotidien de leur art est valorisée, considérée comme nécessaire au développement de la virtuosité, mais d'un autre côté, celle-ci doit être surmontée comme un gage d'excellence. La notion de douleur semble donc totalement incorporée chez les danseurs classiques, et fréquemment recherchée dans le travail quotidien comme si le corps constituait un capital issu d'un contrôle de soi.

Ce rapport au corps s'accompagne, dans la vie quotidienne, de pratiques ascétiques visant à valoriser ce capital. Les institutions de formation, notamment les plus prestigieuses, encouragent ces comportements de manière plus ou moins tacite. Les danseurs rencontrés mettent régulièrement l'accent sur les réflexions récurrentes des professeurs quant à leurs défauts, allant pour certains jusqu'au « harcèlement »¹²⁹, qui témoigne de la violence symbolique s'exerçant dans le cadre de l'autorité pédagogique. Cependant, ces exigences peuvent également être transmises de façon beaucoup moins explicite tout en ayant autant d'effet sur les élèves. Marie se souvient de sa formation à l'Opéra de Paris et revient notamment sur une anecdote témoignant de la relation avec son professeur : « *J'étais une élève discrète, qu'on n'entendait pas, réservée et appliquée. J'ai fait mon petit bonhomme de*

¹²⁷ S. Faure distingue dans son travail deux modes d'apprentissage de la danse : la « discipline » désignant principalement la danse classique et la « singularité » représentant la danse contemporaine. Elle établit cette distinction sur la base des idéaux types wébériens qui se définissent à partir de traits particuliers et récurrents. *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, op.cit. p114.

¹²⁸ R. Alford, A. Szant, « Orphée blessé, l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du pian », Actes de la Recherche en sciences sociales *Musique et musicien*, n°110, décembre 1995.

¹²⁹ Terme indigène employé plusieurs fois par différents danseurs formés dans les écoles de danse les plus prestigieuses. Si certains ne tarissent pas d'éloges sur leurs professeurs, d'autres en gardent un très mauvais souvenir. En témoigne l'organisation d'une réunion d'anciens élèves du CNSMDP prévue au mois d'août 2009, où certains ont émis comme condition de venue, l'absence des professeurs qu'ils ne souhaitent absolument pas revoir.

chemin et les choses suivaient leur cours. Je ne dis pas que je n'ai pas souffert à certains moments car je me souviens de me pincer pour savoir si j'existais. Déjà, j'étais myope et dans la glace, je ne me voyais pas forcément très bien, mais en plus, je n'avais jamais ni de réflexions, ni même de félicitations ou d'encouragements et donc je me pinçais pour être sûre d'exister. » Les élèves apprennent donc la maîtrise du corps et développent progressivement une conduite de persévérance et de contrôle de soi dans le cadre de la danse, mais également dans les conduites de la vie quotidienne qui ont un lien avec la pratique. L'institution contribue ainsi à la construction de dispositions ascétiques, en favorisant notamment l'incorporation de normes et de règles propres à la danse classique et à ses codes. Ce processus d'incorporation représente alors, pour les jeunes danseurs, le moyen d'intérioriser la vocation artistique, par l'acquisition de techniques du corps, spécifiques à la pratique de la danse classique. Par exemple, dès leur entrée à l'école, les filles doivent vivre sous le joug de l'extrême minceur, voire de la maigreur. Le miroir devient alors leur allié dans la chasse aux bourrelets disgracieux, d'ailleurs pas toujours très visibles pour un œil novice. La transformation du « *corps de fille* » en « *corps de danseuse*¹³⁰ » passe par un véritable apprentissage et une rationalisation des techniques, valorisée par les institutions. L'utilisation régulière d'objet de mesure, comme la balance par exemple, vient alors contrôler ce travail sur le corps. La restriction alimentaire devient également une pratique courante, dès le plus jeune âge. Les observations réalisées dans des cours de danse pour les jeunes (entre 10 et 15 ans) dans des écoles ou dans des conservatoires mettent en avant les remarques récurrentes quant à la corpulence des filles ainsi que les nombreux conseils concernant leur alimentation. « *Jusqu'au spectacle, tu ne dois manger que des légumes, sans assaisonnement et surtout du poireau d'ailleurs* », « *mettez-vous jambes nues... je dois voir vos muscles dessinés et non pas des jambes toutes flasques* », « *buvez beaucoup d'eau comme ça, vous aurez moins faim !* » « *Vous vous sentirez mieux et plus légères avec des kilos en moins ! Les jambes seront plus faciles à monter.* » Ces phrases, relevées lors de cours, soulignent, certes, l'importance de la minceur, mais également la satisfaction que peut procurer la restriction alimentaire que l'on retrouve aussi, de manière totalement naturalisée, dans le discours des danseuses professionnelles. « *Pendant ma carrière, je ne faisais pas attention à ce que je mangeais. Mais, il faut reconnaître que la taille d'estomac d'une danseuse n'est pas la même qu'une personne normale. Et puis, il y a aussi un côté hormonal : toutes les maigres, on sécrète une hormone qui nous fait nous sentir bien quand on est maigre. Après, il ne faut pas se leurrer,*

¹³⁰ Ces termes indigènes reviennent régulièrement dans le discours des danseuses. On constate une véritable distinction quant aux normes de ces deux corps, apparemment pas compatibles.

c'est plus facile de danser quand tu es maigre ! » Les propos d'Amélia, ancienne danseuse soliste du ballet de Monte-Carlo, aujourd'hui professeur de danse dans un conservatoire, illustrent parfaitement l'incorporation et donc la naturalisation de la notion de contrôle. Comme H.S. Becker l'a démontré pour les fumeurs de marijuana¹³¹, nous pouvons constater qu'il y a un véritable apprentissage du goût pour la sensation physique de la restriction alimentaire. Autrement dit, comme M. Darmon¹³² le met en évidence dans son étude sur les carrières anorexiques, le régime de vie débuté au sein de l'école aboutit progressivement à l'incorporation des dispositions ascétiques de la danse classique qui contribuent à maintenir l'engagement dans la carrière artistique.

C. Un contrôle permanent de l'institution

Comme nous venons de le voir, l'incorporation des normes physiques et esthétiques de la danseuse classique académique permet de passer d'une imposition des codes et d'une surveillance par les institutions à un autocontrôle de la part de l'artiste, sous couvert d'une certaine naturalisation des comportements et d'un goût pour les effets.

Cependant, nous pouvons noter que l'institution de formation joue également ce rôle de contrôle en empêchant le danseur d'anticiper et en le maintenant dans un présent permanent. La rigueur et l'intensité de l'organisation pédagogique au sein des grandes écoles de danse peuvent être considérées comme un moyen d'intérioriser un rapport au temps spécifique à l'artiste, placé sous le signe de l'immédiateté et de l'urgence, l'objectif étant de placer l'élève en concurrence permanente avec les autres et de lui permettre de démontrer qu'il est capable de trouver les ressources nécessaires pour affronter les situations critiques où s'exercent les lois impitoyables de la sélection. Les professeurs mettent donc en place de véritables incitations qui ont toutes, à l'instar des grandes écoles étudiées par P. Bourdieu¹³³, pour principe l'intensification de la compétition à l'intérieur même du groupe de condisciples. Or, cette mise en rivalité incessante requiert, comme le soulignent R. Alford et A. Szant à propos des pianistes, un entraînement physique impitoyable et très exigeant. Christine, 43 ans, a poursuivi sa formation professionnelle au sein d'une grande école et relate la mise en concurrence permanente entre les élèves. Elle insiste sur le fait que ces incitations régulières entraînent finalement une uniformisation des compétences au détriment des qualités individuelles. On s'aperçoit donc que les élèves intériorisent les attentes institutionnelles

¹³¹ H.S. Becker, *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, op. cit.

¹³² M. Darmon, *Devenir anorexique, une approche sociologique*, op. cit., p 166-168.

¹³³ P. Bourdieu, *La noblesse d'état, grandes écoles et esprit de corps*, op. cit.

encouragées par une mise en concurrence exacerbée : « Là, ce n'était pas pareil : on était tous en concurrence, tous les yeux rivés les uns sur les autres dans une démarche finalement de concours ! Bon, on ne se déteste pas, on s'adore, on se fait plein de bisous, mais il y a quand même l'idée que réussira celui qui écrasera les autres... Il y a des qualités qui sont plus souvent valorisées chez les danseurs que d'autres, comme l'extraversion par exemple. Mais les gens qui ne sont pas pris, ça ne veut pas dire que ce ne sont pas des artistes ! Et moi, ce que je reproche à ce genre de formation, c'est, et peut-être que c'est dû à la concurrence, c'est que ça ne valorise pas chez certains des qualités plus délicates. Et c'est vrai que moi, je me sentais assez mal par rapport à ça parce que je n'avais pas envie en général de me mettre particulièrement en avant. »

Les concours de promotion et les examens de fin d'année viennent également jouer un rôle essentiel dans cette logique concurrentielle. En effet, chaque fin d'année est synonyme pour les élèves d'épée de Damoclès. Ils présentent des variations imposées, des éléments techniques, à partir desquels les jurys les désigneront aptes ou non à poursuivre leur cursus. Ainsi, certains danseurs se sont vus évincés des grandes écoles et d'autres ont alors mis un terme définitif à leur projet. A l'Opéra de Paris, l'étape ultime est le concours d'entrée dans le corps de ballet à la fin de la première division. Seuls les meilleurs seront pris en CDI en tant que quadrille¹³⁴ selon les places vacantes au sein du ballet. Les années les plus fastes ont vu rentrer cinq danseurs sur les vingt qui présentent le concours, et la moyenne est à peu près de deux ou trois. La concurrence est donc sévère et ce rite de passage est en quelque sorte l'apothéose d'une formation basée sur la recherche de perfection et sur une mise en rivalité incessante. Autrement dit, ce mode d'organisation pédagogique basé sur la concurrence, l'intensité du travail et l'immédiateté du résultat semble produire, ce que P. Bourdieu appelle un « enfermement symbolique » qui contribue à placer le danseur dans un monde à part, fortement contrôlé par les institutions. Cet enfermement est d'autant plus présent que les professeurs sont la plupart du temps eux-mêmes issus de cette institution et inculquent la maîtrise d'un certain nombre de techniques permettant de répondre aux attentes de l'institution. Au-delà de cette transmission des techniques du corps, les institutions, notamment par le biais des professeurs, réunissent en un seul lieu toutes les conditions matérielles et symboliques de conversion à l'adhésion au métier de danseur. Le rôle du professeur est d'ailleurs souvent mis en exergue dans les discours des danseurs qui associent à cette personne la découverte de leur potentiel artistique et leur engagement dans cette voie.

¹³⁴ La progression dans la hiérarchie se fait par le biais de concours internes. Seul le titre d'étoile est donné sur décision de la directrice de la danse.

Cette notion d'enfermement est encore plus forte et chargée de sens à l'Opéra de Paris, car il s'agit d'une institution qui fonctionne quasiment en vase clos. En effet, la plupart des professeurs de l'école sont d'anciens danseurs, eux-mêmes « *de la maison* ». L'administrateur du ballet insiste d'ailleurs sur ce point : « *C'est quand même un ballet qui fonctionne essentiellement sur le principe de transmission orale et c'est ce qui fait la force de l'Opéra. On a la chance d'avoir des élèves qui ont reçu cette transmission et qui grandissent en immersion.* » On constate alors un fort attachement aux valeurs académiques et traditionnelles de la danse classique qui place l'Opéra comme institution de référence en la matière. Il apparaît donc tout à fait légitime qu'il y ait un important travail de transmission de la part des professeurs ayant pour mission de conserver ce cadre rigoureux et de maintenir l'engagement du danseur dans la carrière. Ainsi, ils agissent de manière à faire intérioriser aux danseurs le point de vue de l'école de danse et les croyances qu'elle véhicule.

Par son fonctionnement, l'école de danse d'excellence présente un bon nombre de similitudes avec les institutions totalitaires décrites et étudiées par E. Goffman¹³⁵. Par exemple, l'isolement par rapport au monde extérieur, la promiscuité des personnes, la prise en charge de l'ensemble des besoins des individus, l'observance obligée d'un règlement programmant tous les détails de la vie quotidienne ou encore l'irréversibilité des rôles sont des éléments qui dessinent le quotidien des jeunes danseurs en formation. Héloïse intègre l'école de l'Opéra de Paris après l'obtention du premier prix au CNSMDP. Depuis l'âge de 9 ans, suite au stage pour devenir petit rat, elle a pour unique objectif de rentrer dans ce « *temple de la danse* ». Dans un premier temps, elle échoue et prend donc les chemins détournés pour atteindre le but ultime qu'elle s'est fixé. Elle compare alors les deux institutions de formation et met l'accent sur la différence de fonctionnement, notamment sur le fait qu'au CNSMDP les élèves sont externes, tandis qu'à l'Opéra, avec la création de l'école de Nanterre, l'internat est obligatoire. Elle décrit : « *A l'Opéra, je téléphonais même en cachette entre midi et deux car le soir, il y avait tellement de monde qu'on ne pouvait pas tout le temps appeler. C'était un créneau réservé ! Ensuite, on n'avait même pas le droit de revenir dans nos chambres entre midi et deux, on devait rester dans les murs de l'école. Les responsables fouillaient même nos placards quand on n'était pas là ! C'est simple, ils surveillaient tout !* »

Dans ces conditions, les apprentis danseurs intériorisent le mode de fonctionnement imposé par l'institution et la servitude devient alors une seconde nature.

¹³⁵ E. Goffman, *Asiles, études sur la condition des malades mentaux*, op. cit, p. 48.

D. La construction du masculin et du féminin dans le cadre de la formation

S'agissant du genre, l'un des enjeux centraux de la socialisation est la construction de l'identité qui, comme nous l'avons vu pour la découverte de la vocation, relève d'un compromis entre des processus d'attribution et d'étiquetage. Autrement dit, l'ensemble des acteurs contribue à assigner une identité. Ainsi, la famille, mais également l'école de danse constituent des relais majeurs dans la construction des identités masculine et féminine des jeunes élèves en formation. La construction des identités de genre suit alors des processus complexes et ambivalents qui prennent notamment du sens par le biais de rites sociaux. Dans le cadre de la formation, l'entrée dans les grandes écoles, suite à une sélection rigoureuse, marque un changement d'état de façon sacralisée et joue ainsi un rôle essentiel dans la production des identités de genre, surtout pour les jeunes garçons. En effet, de manière générale, lorsqu'ils débutent la danse, les garçons, par le petit nombre qu'ils représentent, sont amenés à suivre les mêmes cours que les filles. Ils évoluent ainsi dans une pratique « mixte », mais avec une forte dominante féminine, faisant souvent figure d'exception. Cette faible représentativité des garçons s'accompagne souvent de railleries, parfois difficiles à entendre et à accepter. Comme d'autres danseurs interrogés, Sébastien insiste sur l'incompréhension de ses pairs lors de ses premiers cours de danse : *« Quand je disais que je faisais de la danse, je me faisais un peu chambrer. Alors, on essaie de s'affirmer, mais c'est vrai que des fois, ça peut aller loin et gêner. Par exemple, on me disait des choses du genre : oui, les danseurs, j'en ai vu à la télé, c'est que des filles ! Ils sont habillés comme des filles, avec des collants, ils sont efféminés, ils ont une musculature de fille ! Ce sont des pédés ! »*

Pour certains garçons, notamment dans les petites écoles, l'immersion dans le monde de la danse n'était pas aisée, car se posait régulièrement la question de leur construction en tant que garçon. Il est assez fréquent d'observer une pratique irrégulière lors des premiers cours, voire des premières années, influencée par la diffusion de normes sexuées différentes au sein du groupe des pairs. Dans ces cas-là, l'entrée dans les grandes écoles agit comme un rite de séparation qui a pour fonction d'émanciper le garçon par rapport à ses pairs, permettant ainsi la construction d'une identité à la fois de genre, mais également professionnelle. En effet, à l'Opéra, tout comme dans les CNSM, les effectifs garçons et filles correspondent à des quotas préalablement fixés par l'administration et font ainsi l'objet d'une sélection rigoureuse au moment de l'entrée en formation. Dans ce contexte prestigieux et élitiste, on observe une nette séparation des espaces masculin et féminin au sein même de l'institution, qui contribue à construire et à valoriser des identités artistiques spécifiques et en marge des normes

communément partagées par la majorité des individus. On compte donc des classes de filles et des classes de garçons souvent dirigées par un professeur du même sexe, qui est parfois érigé au rang de modèle comme cela peut s'observer dans une relation maître/disciple. Cet adulte devient alors une référence sociale pour le jeune et peut alors influencer sur la construction de l'identité sexuée des jeunes garçons. Le fait que ce soit un enseignant homme pour les jeunes garçons permet d'alimenter leur vocation et de faire face aux railleries potentielles. Ainsi, l'intégration dans les grandes écoles vient souvent mettre un terme à la difficulté de se construire en tant que garçon dans un monde féminin, car il ne côtoie plus que des garçons qui sont « comme lui ». Ce regroupement facilite alors la transgression des normes sociales, c'est-à-dire la construction d'une identité d'artiste pas forcément en correspondance avec les codes sociaux de la masculinité. L'existence d'un modèle masculin favorable à l'égard de la pratique professionnelle est l'un des éléments majeurs de la réussite du processus de professionnalisation. Par contre, chez les filles, cette entrée dans les grandes écoles ne produit pas le même effet en terme de construction d'identité de genre car celles-ci ne semblent pas avoir besoin de cette séparation symbolique étant donné qu'elles demeurent du côté féminin.

Cependant, si la danse est davantage associée aux images de la féminité, par la douceur, la grâce, la légèreté ou encore l'agilité qu'elle suggère, nous retrouvons dans le discours des danseurs une certaine valorisation de l'effort physique, de la force, de l'aspect athlétique que nécessite la pratique assidue de la danse. Les travaux sur le genre s'accordent à dire que la pratique du sport comporte des effets socialisants importants en matière de genre. Effectivement, celui-ci est devenu un élément incontournable de la panoplie masculine. Or, chez la plupart des danseurs rencontrés, le rapport à la danse est décrit dans sa dimension sportive, voire même parfois virile :

« La danse c'est un effort physique considérable et c'est ça qui m'a plu ! Les sauts, les portés...ça a un côté très athlétique » [Dany, 35 ans, photographe]

« Je suis donc allé au 2^{ème} cours qui était d'un niveau supérieur au premier que j'avais raté. Et là, l'effort physique m'a plu et comme apparemment j'avais des dispositions, j'ai continué. » [Patrick, 39 ans, professeur du ballet de l'Opéra de Paris]

En justifiant leur choix de la sorte, les danseurs mettent en avant les caractéristiques physiques et intenses de la danse, pouvant ainsi être en corrélation avec un modèle de pratique plutôt masculin.

Cette valorisation des atouts de la masculinité dépasse le simple usage du corps et aboutit pour certains à la revendication d'une identité sexuelle masculine. Si les cours se déroulent généralement de manière séparée, on assiste durant les dernières années de formation (période de l'adolescence) à un temps de formation mixte destiné à former les jeunes recrues au pas de deux¹³⁶, symbole du ballet romantique et nécessitant la présence du couple. Au départ, comme nous l'avons décrit dans la partie historique, le danseur était plutôt confiné au rôle de faire-valoir de la ballerine, notamment par des portés de plus en plus spectaculaires, qui témoignaient principalement de sa force. Puis il a pris progressivement de l'importance dans l'adage, moment poétique par excellence, en harmonisant ses mouvements à ceux de sa partenaire, pour finalement illustrer toute sa virtuosité lors de la variation masculine (grands sauts et tours) et de la coda (pas rapides, manèges et batteries). Dans ses œuvres et dans sa structure académique, la danse classique construit véritablement une distinction du féminin et du masculin, allant même jusqu'à user de stéréotypes sociaux permettant d'identifier très clairement les rôles, que ce soit par les costumes, les attitudes ou les éléments techniques. La construction des rapports de genre des jeunes danseurs se trouve alors influencée par ces stéréotypes : « *Jusqu'à 16 ans, les filles et les garçons, on était plus souvent séparé, mais lorsqu'on danse plus souvent ensemble, notamment avec les pas de deux, on s'aperçoit que les filles avec lesquelles on danse sont aussi des femmes. A partir de là, on est en permanence dans un jeu de séduction. Parfois c'est difficile, il faut se toucher, se caresser... mais bon, c'est plutôt sympa d'être entouré de filles magnifiques... c'est le rêve quoi !* » [Sébastien, 37 ans, demandeur d'emploi]

Au cours des entretiens, certains danseurs éprouvent le besoin de nous assurer de leur hétérosexualité en usant de propos reprenant les codes masculins, en insistant sur leurs comportements virils et en critiquant l'exagération de certains danseurs, voire même professeurs dans la revendication de leur homosexualité.

« *Honnêtement, pour moi, ça a été un choc quand je suis rentré à l'Opéra. Ca ne me plaisait pas qu'on me traite de folle quand j'ai commencé, mais heureusement, je n'étais pas efféminé et les copains voyaient que j'étais bon en sport. Donc je n'ai pas eu trop de problèmes avec ça. Mais on peut vite basculer car il y a des profs très, très efféminés, super précieux, de vraies caricatures ! On aurait dit en permanence qu'ils marchaient sur des œufs... c'était*

¹³⁶ Cette dénomination en usage depuis le XVIII^e siècle, fait initialement référence aux nombres d'interprètes, hommes ou femmes. Au XIX^e siècle, elle connaît un développement spectaculaire avec l'avènement du ballet romantique et devient un chant d'amour requérant la présence du couple. Marius Petipa lui donnera d'ailleurs une structure fixe : adage, variation masculine, variation féminine et coda (constitue le morceau de bravoure qui clôt le pas de deux). Ces pas de deux occupent une place prépondérante dans les grandes œuvres académiques telles que le *Lac des cygnes* ou encore *Casse-noisette*.

absurde ! » [Sébastien, 37 ans, demandeur d'emploi]

« Etre danseur, ça ne veut pas dire être efféminé, être maniéré et je sais que moi, dans mon enseignement en tout cas, un danseur doit être élégant, raffiné, beau bien sûr, mais jamais maniéré, efféminé et ça, j'ai beaucoup de mal à le faire comprendre aux enfants. Il y a des petits garçons qui arrivent avec presque le sac à main comme ça et ça, moi, ça me choque beaucoup.[...] Mais je leur dis que moi, je ne veux pas en entendre parler, je ne veux pas voir sur eux quel est leur versant sexuel ou autre chose. Moi, je vais à l'Opéra pour voir de la danse et je veux que ça soit bien fait. Ca, je pense, qu'il faut y faire attention. Maintenant, ils arrivent tout petit, ils arrivent à 11 ans, complètement maniérés complètement faux dans leur image de la danse. Et ça, moi, je ne l'admets pas, je coupe ça parce que c'est une fausse image de la danse. Un danseur n'est pas forcément un homosexuel ou n'est pas forcément ambigu là-dedans. Un danseur, c'est quelqu'un qui connaît un métier, qui va exprimer quelque chose de doux, quelque chose de fort, ce que vous voulez... » [Patrick, 39 ans, professeur du ballet de l'Opéra de Paris]

Les propos recueillis auprès de ces danseurs illustrent toute la complexité de la construction de l'identité de genre, notamment pour les garçons investis dans cette activité perçue par le plus grand nombre comme féminine. Il ne s'agit pas, dans cette recherche, d'approfondir et de détailler cette construction, mais de montrer tout le poids de l'institution et surtout l'ambivalence qu'elle peut véhiculer auprès des jeunes en formation. Si l'intégration dans les grandes écoles met souvent un terme aux moqueries en construisant ainsi un groupe homogène, séparé et consacré, elle soulève aussi toute la problématique de la construction d'une identité de genre soumise à des codes et à des normes propres à l'institution, posant ainsi la question de la conformité sociale lorsque l'on doit quitter cet univers.

Comme P. Bourdieu a pu le montrer dans le cadre des grandes écoles, le fait d'assigner quelqu'un à un groupe d'essence supérieure suscite en lui une transformation subjective qui contribue à favoriser une transformation réelle propre à le rapprocher de la définition qui lui est impartie. Ainsi, l'institution tend à renforcer le sentiment de différence des élèves et à valoriser cette haute idée d'eux-mêmes qui les portera vers des ambitions prestigieuses. Cependant, elle les empêche également d'envisager une sortie ou une fin de carrière, incompatible avec l'investissement corps et âme dont ils font preuve au cours de leur formation. L'institution contribue ainsi à la construction de la vocation chez le danseur selon

des critères qu'elle juge légitimes et des techniques qui lui sont propres. Cette croyance passe essentiellement par l'élaboration du sentiment d'appartenance à un monde à part, celui des artistes, et donc par le rejet des comportements sociaux partagés par le plus grand nombre. Ce maintien de la croyance en l'appartenance à un groupe consacré est, ensuite, entretenu par les différentes institutions professionnelles regroupées en un marché du travail très spécifique. Son organisation serpente en dehors des sentiers battus et contribue ainsi à définir le danseur dans un rapport au temps, au travail particulier qui vient par la suite influencer la sortie du métier.

4. Le marché du travail de la danse classique

Depuis les années 1980, la politique et les dépenses publiques ont incontestablement donné une place à la danse au sein des réseaux culturels, la plaçant ainsi au rang des arts majeurs et légitimes de notre société. Cependant, les enquêtes récentes du Département Etudes et Prospective du ministère de la Culture et de la Communication soulignent la vulnérabilité de cette profession encore mal organisée et comptant seulement 5000 personnes¹³⁷. Grâce aux subventions publiques, l'offre d'emploi a presque doublé entre 1987 et 2000 ; mais les effectifs de danseurs ont également été multipliés, notamment avec le développement intensif de la danse contemporaine (création des centres chorégraphiques nationaux) et l'arrivée massive des intermittents qui a entraîné une fragilisation des situations individuelles. Celle-ci se traduit par la diminution du volume annuel de jours travaillés, la réduction moyenne des contrats de travail et le fléchissement des rémunérations qui sont parmi les plus basses des artistes du spectacle. A ces constats, s'ajoutent les difficultés d'un métier dont l'instrument est le corps. Les nombreuses sollicitations qu'exige le marché de l'emploi l'exposent particulièrement à l'usure, voire à la blessure, ainsi qu'aux maladies professionnelles. Ainsi, les danseurs sont parfois contraints d'affronter une sortie du métier précoce, plus ou moins douloureuse.

Dans cette partie, nous nous attacherons donc à montrer comment la danse, notamment classique, s'est structurée d'un point de vue professionnel dans le paysage artistique actuel et quelles en sont les conséquences sur l'organisation du marché du travail, mais également sur le déroulement de la carrière du danseur. En effet, nous ne pouvons pas envisager d'étudier la carrière des danseurs et des danseuses sans l'intégrer à un contexte plus global, de manière à

¹³⁷ Ce chiffre est à mettre en comparaison avec d'autres professions artistiques déjà étudiées par le DEP. En effet, avec 5000 professionnels, la danse est le parent pauvre des arts en France : on compte 25 000 comédiens et 30 000 musiciens.

comprendre les enjeux professionnels qui se trament de l'entrée à la sortie du métier. Autrement dit, nous tenterons de mettre en exergue le poids de la socialisation professionnelle dans la construction du statut d'artiste dès l'entrée dans la profession.

4.1. Un marché du travail entre tradition et modernité

« *Nous ne sommes ni de droite ni de gauche, notre chef, c'est Louis XIV* » [Claude Bessy]

Comme le montre cette citation volontairement provocatrice de Claude Bessy à propos de l'Opéra de Paris, la danse classique ne peut se défaire de son ancrage historique qui confère aujourd'hui toute sa légitimité à l'institution. Cependant, pour répondre aux évolutions économique, sociale et politique, elle s'est progressivement professionnalisée et donc mise en marché. Le danseur va alors se soumettre pour le meilleur comme pour le pire, aux aléas des demandes de la part des différents acheteurs potentiels, directs ou indirects. Bien entendu, cela n'implique pas que la créativité de l'artiste y soit complètement bridée, mais le risque économique y est évidemment bien supérieur. Cette mise en marché de la danse classique représente un élément important pour saisir les enjeux personnels dans une carrière, car elle a permis à de nombreux artistes, qui correspondaient à un besoin clairement exprimé d'en retirer des conditions de vie satisfaisantes. A contrario, elle a pu mettre en avant les difficultés croissantes de certains danseurs, ne répondant pas aux exigences du marché notamment celles liées à l'entrée de plus en plus massive de personnes sur ce marché. Dans le cadre de cette étude, nous pouvons clairement faire apparaître ces différentes tendances du marché du travail et ses conséquences sur le déroulement des carrières. En effet, dans un premier temps, l'enquête réalisée auprès des danseurs formés au CNSMDP de 1980 à 1990 permet d'identifier d'importants changements selon l'époque quant aux conditions d'accès à l'emploi à l'issue de leur formation, puis, dans un second temps, les entretiens biographiques viennent détailler et préciser ces éléments.

A. Un contexte politique et culturel en évolution

Jusqu'au décret de 1982, qui va notamment transformer la direction de la musique en direction de la musique et de la danse, cette dernière avait une existence, sur le sol français, principalement à travers l'Opéra de Paris. A partir de là, on voit se mettre en place une politique d'incitation à l'ouverture culturelle avec une réelle volonté de voir se développer la danse contemporaine, en particulier au sein des écoles contrôlées par l'Etat. En effet, celui-ci se donne pour mission d'améliorer la formation et de l'élever au rang du classique. Cette étape importante d'institutionnalisation de la danse s'accompagne logiquement d'une nette

augmentation des budgets alloués à la création, la diffusion, ainsi qu'à la formation (subvention des conservatoires régionaux et nationaux et prise en charge du fonctionnement du ballet de l'école de danse de l'Opéra). Cette effervescence politique permettra alors un enrichissement ainsi qu'une structuration de l'offre professionnelle, puisqu'en 1985, on compte 18 compagnies implantées contre 9 en 1981. La création des Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) viendra également rajouter des ramifications au paysage professionnel, offrant alors de larges opportunités d'emploi aux danseurs. Le contexte des années 80 est donc favorable à l'emploi chorégraphique et les danseurs formés dans les différentes institutions n'ont aucun mal à s'insérer sur le marché. Même si la danse contemporaine connaît un engouement sans précédent, notamment sous l'impulsion des politiques socialistes, le ministère de la Culture conserve encore en 1988 une position plutôt conservatrice et élitiste en valorisant davantage la danse classique, en proposant, par exemple, aux compagnies de ballet, un soutien de l'Etat avec la mise en place de régimes particuliers. Il s'agit alors de promouvoir un style de danse académique historiquement inscrit dans le patrimoine français. Les questionnaires distribués aux anciens élèves du CNSMDP viennent alors corroborer cette tendance. En effet, il semblerait que l'insertion professionnelle à l'issue de la formation n'ait vraiment pas posé de problèmes pour la majorité des danseurs, garçons ou filles. « *Il y avait vraiment du boulot pour tout le monde !* » Cette phrase revient comme un leitmotiv dans le discours des danseurs présents sur le marché du travail dans les années 80. Puis les années 90 ont annoncé un tournant dans le paysage chorégraphique français. Le phénomène de la danse contemporaine a mûri, pris de l'ampleur, s'est structuré et développé, au point de dépasser largement la danse classique en terme de possibilités d'emploi. L'enquête réalisée par le Département Etude et Prospective du ministère de la Culture et de la Communication en 2003 montre par exemple que parmi les 5000 danseurs en France, on dénombre environ 4500 intermittents et 500 permanents en sachant que le profil des permanents correspond davantage à une formation principalement classique et prestigieuse. Aujourd'hui, les emplois permanents se répartissent dans douze institutions et un tiers sont à l'Opéra. Les propos de Marie, actuellement professeur à l'Opéra de Paris suite à une carrière d'interprète dans la même institution, soulignent le développement de plus en plus intense de la danse contemporaine : « *Mais il est sûr que dans notre société actuelle où l'Opéra va peut-être rester le seul endroit pour le répertoire classique... il n'y a plus ces compagnies... si, il y a Bordeaux qui fait encore du classique, il y a Toulouse oui aussi, mais Marseille, c'est devenu contemporain, mais il y a eu longtemps Roland Petit, donc ça faisait des débouchés... alors qu'à Marseille, il y a aussi une école de danse classique, ce qui a un côté un peu incohérent !* »

A Monte-Carlo, c'est... plutôt contemporain avec Jean-Patrice Maillot euh... qu'est ce qu'on a... Les Ballets du Nord, c'est contemporain... tout devient contemporain ! Et les débouchés à l'étranger deviennent de plus en plus fermés aussi, parce qu'il y a une recrudescence des demandes ! »

Par contre, en termes de formation, la danse classique caracole toujours en tête, pour la simple raison que, même dans les centres de formation qualifiés de contemporains, on conserve les rudiments académiques de la danse classique¹³⁸. La conséquence principale se trouve alors dans la définition même des emplois proposés sur le marché. En effet, dès les années 90 et, encore davantage aujourd'hui, la distinction entre les institutions professionnelles classiques et les compagnies contemporaines s'amenuise. Il est plutôt rare de compter parmi l'ensemble des institutions professionnelles françaises, mais également au niveau international, des structures ne proposant que des ballets classiques. Cela se traduit par une importante augmentation de la concurrence et les danseurs sont donc amenés à se diversifier pour favoriser leur employabilité sur le marché de la danse. Les questionnaires mettent d'ailleurs en évidence les premières difficultés d'insertion professionnelle à partir de ce moment-là, même si la grande majorité des personnes interrogées ont pu réaliser une carrière. Les travaux de M. Filloux-Vigreux précisent d'ailleurs qu'aujourd'hui, il devient de plus en plus difficile pour un danseur d'intégrer une compagnie professionnelle importante s'il n'est pas sorti de l'une des grandes écoles nationales ou d'une école internationale.

B. La danse : un marché au-delà des frontières

Comme nous venons de le voir, le contexte politique et culturel des années 1980 a façonné de grandes tendances en ce qui concerne l'organisation du marché du travail de la danse en France. Cependant, rester à l'échelle de ce territoire serait réducteur. En effet, une des particularités de ce marché réside dans son aspect international et dans la multiplicité des flux et des échanges qu'il engendre. On constate une réelle mobilité professionnelle chez les danseurs, qui peut être considérée comme un gage de qualité dans certains cas. Marie, ancienne danseuse étoile de l'Opéra de Paris, commente sa carrière : « *J'ai eu une carrière opéra. J'ai voulu me consacrer à cette maison... il est sûr que pour l'international... bon, j'en ai fait un petit peu, mais il est sûr que c'est plus facile pour le garçon de faire une carrière internationale que pour la fille, car, souvent, il y a plus de bonnes danseuses partout et il y a*

¹³⁸ En 1990, on compte en France, 94 classes de danse classique (30 en Conservatoires Nationaux de Région et 64 en Ecoles Nationales de Musique), 28 classes de danse contemporaine (11 en CNR, 17 en ENM) et 12 classes de jazz (2 en CNR, 10 en ENM)

moins de bons danseurs ! Et puis après, il y a le profil ! Moi je sais que je n'ai pas du tout le profil de la médiatisation, je n'ai jamais su me vendre et donc j'ai eu des manques bien sûr par rapport à ça, et surtout parce que, la plupart du temps, on est reconnu chez soi quand on est reconnu à l'extérieur [...] Il ne faut pas se leurrer : un danseur qui va avoir une renommée internationale sera plus payé ! »

Les travaux de J. Rannou et I. Roharik mettent en exergue la part importante des danseurs de nationalité étrangère au sein de la population des artistes de la danse, notamment pour les permanents (27%). Inversement, les mouvements d'artistes s'opèrent aussi dans l'autre sens et l'enquête révèle que 22% des danseurs permanents interrogés déclarent avoir obtenu des contrats à l'étranger au cours des 12 derniers mois, 77% en ayant obtenu au moins un au cours de leur carrière. Autrement dit, le marché de la danse apparaît ainsi largement internationalisé. L'étude réalisée au sein du ballet du Capitole illustre parfaitement ce recrutement international puisqu'il ne compte pas moins de 15 nationalités différentes pour un effectif de 40 danseurs. L'étude des trajectoires de ces danseurs corrobore les travaux déjà existants qui montrent que, pour les danseurs formés à l'étranger, l'emploi en France correspond rarement à une première insertion professionnelle. En effet, comme le confirme l'enquête de J. Rannou et I. Roharik qui compare l'âge d'arrivée en France et l'âge du premier contrat, ils ont pour la plupart, déjà une expérience artistique professionnelle. Cette mobilité au niveau international est donc constitutive de l'identité artistique des danseurs. Elle leur permet de multiplier et de valoriser les expériences tout au long de la carrière, mais également au moment de sortir du métier, puisque, notamment par le biais des compétences linguistiques que ces déplacements suggèrent, le danseur enrichit son capital culturel potentiellement mobilisable pour investir une nouvelle sphère professionnelle.

4.2. Les droits d'entrée sur le marché du travail de la danse classique

Le marché du travail de la danse présente la particularité d'engager une grande partie des danseurs par audition. Cette modalité de recrutement met alors en présence l'employeur et des danseurs en compétition les uns avec les autres dans un même espace et une même temporalité. Dans le cadre de la danse classique, celle-ci est organisée par les institutions (les ballets) et l'employeur est souvent représenté par le maître de ballet, le directeur artistique de la danse et le chorégraphe s'il s'agit d'une sélection pour une œuvre particulière. Traditionnellement, le déroulement des auditions reprend une trame conventionnelle basée sur les fondements académiques, qui débute généralement par un cours technique et s'enchaîne ensuite avec la présentation de variations du répertoire, l'évaluation résidant principalement

dans la maîtrise de la technique classique. Aujourd'hui, les compagnies ne proposent plus uniquement de programmations purement classiques ou néo-classiques et par conséquent, lors du recrutement, elles sont également amenées à estimer l'univers artistique des danseurs, par le biais d'ateliers d'improvisation qui viennent s'ajouter aux deux éléments précédents, sans pour autant les annihiler, bien au contraire. Les règles du marché et la concurrence exacerbée rendent de plus en plus exigeant le regard de l'employeur. Ainsi, le danseur se doit de posséder un ensemble de compétences de plus en plus fines et précises pour espérer être engagé. Le déséquilibre entre offre et demande de travail permet aux employeurs de choisir leurs futures recrues parmi un large éventail de danseurs toujours plus performants, avec un niveau de formation toujours plus élevé et une réactivité accrue.

En outre, il est de plus en plus fréquent que cette sélection soit accompagnée d'un CV détaillant la formation ainsi que les stages ou bien encore les cours. Dans ce contexte extrêmement concurrentiel, le fait d'avoir suivi une formation « consacrante », comme celle des écoles supérieures, représente un droit d'entrée quasi immédiat dans les plus grandes compagnies et facilite le fait de se penser comme danseur. Les questionnaires distribués aux anciens élèves du CNSMDP mettent en évidence le rôle déterminant de l'institution de formation quant à la perception que l'artiste va avoir de lui-même et de son rapport à la danse. En intégrant ces écoles supérieures, les jeunes danseurs se dotent d'un droit d'entrée dans le monde professionnel de la danse. Ils obtiennent alors toute la légitimité de se penser et de se revendiquer danseur. Pour un quart des personnes interrogées, l'entrée au CNSMDP représente l'accès au monde professionnel, leur accordant ainsi toute la légitimité de se définir comme danseur. Ainsi, les formations dispensées par les grandes écoles contribuent à construire l'identité professionnelle et artistique du jeune danseur. Ils sont d'ailleurs 82% à estimer que le fait de sortir du CNSMDP a constitué une aide pour leur insertion professionnelle à l'image d'un sésame permettant d'identifier l'élite de la danse classique. A l'issue de la formation, les danseurs du CNSMDP n'ont généralement pas connu de difficultés pour trouver leur premier emploi au sein d'une compagnie, que ce soit en France ou à l'étranger. En moyenne, ils ont mis entre trois mois et un an pour intégrer un corps de ballet. Cécile, formée au CNSMDP au début des années 80, confirme cette facilité pour trouver un emploi en sortant de cette institution prestigieuse : *« Comme j'avais eu le premier prix à l'unanimité au conservatoire, il aurait été surprenant que je ne trouve rien, surtout à l'époque, il y avait beaucoup de possibilités pour ceux qui étaient bien formés. J'ai vraiment été prise de suite à Monte-Carlo, et j'ai même pu choisir, puisque j'avais trois engagements*

possibles ». Cet extrait d'entretien vient également souligner l'évolution importante de ce marché du travail décrite précédemment. Effectivement, si les questionnaires des élèves formés au début des années 80 mettent en évidence la facilité avec laquelle on obtenait un emploi en sortant d'une telle institution, il semblerait que les élèves formés plus récemment (à la fin des années 80) n'aient pas la même perception. La concurrence devient de plus en plus forte, offrant, certes, aux employeurs de larges possibilités de recrutement, mais provoquant de douloureux désenchantements parmi la population des danseurs. L'excellence de la formation semble donc être de mise pour espérer réussir son insertion professionnelle et sa carrière par la suite.

Le critère de l'excellence atteint, par ailleurs, son paroxysme avec les modalités de sélection inhérentes à l'Opéra de Paris. En effet, cette institution, symbole de la danse classique en France, possède son propre mode de recrutement qui tend à nettement privilégier les danseurs formés en son sein. Son statut d'établissement public industriel et commercial lui confère une place particulière dans le monde professionnel de la danse. Même si cette tutelle de l'Etat lui permet de jouir de moyens financiers importants¹³⁹, elle exige en contrepartie, des résultats probants en matière de notoriété, de succès, propulsant le ballet au rang de vitrine nationale. Afin de mener à bien ces missions et de répondre à cette exigence de qualité, l'institution se doit donc d'assurer son recrutement parmi l'élite de la danse classique. L'administrateur de la danse explique alors leur mode de recrutement, qui s'effectue par concours : *« On peut dire que 95, voire même 99%, je pense, du ballet est composé de danseurs qui sont passés par l'école de danse. Parfois, ils ont un premier cursus avant, certains, très rares, sont passés par le conservatoire, mais l'immense majorité, c'est vraiment notre école. Ce qui a du sens puisqu'il y a aussi une subvention de l'Etat pour que cette école existe. Donc, il y a un premier concours qui est ouvert aux élèves de l'école de danse et le lendemain, en général, on fait un concours externe. Mais il y a vraiment une priorité qui est donnée aux élèves qui finissent l'école de danse, c'est-à-dire qui sont en première division. Donc, ils passent le concours en priorité pour pourvoir les postes en CDI. Encore une fois, il y a 150 postes, donc en fonction des retraites, des démissions voire des invalidités, il y a un ou deux postes ouverts. Donc on classe et on prend d'abord les élèves de l'école sur une première journée et le lendemain, on a un concours dit externe qui est ouvert à tous les candidats de 16 à 26 ans*

¹³⁹ L'Opéra de Paris reçoit une subvention de l'Etat qui représente approximativement 60% du budget global de l'Opéra, soit plus de 180 millions d'euros. En contrepartie, l'Etat fixe des missions de service public à cette institution, et notamment celle de la diffusion, à la fois de la culture académique, mais aussi de ballets hors répertoire, sur le territoire français mais également à l'étranger (décret de 94 sur Légifrance).

et dans lequel on présente un très grand nombre d'élèves de l'école sortis les années précédentes. Avec ce concours, on pourvoit les postes en CDI qui n'ont pas été pourvus la veille et également un certain nombre de postes à durée déterminée qui permettent en fait de remplacer les danseurs blessés, les danseuses enceintes... voilà. Cela permet d'avoir un effectif plein toute la saison car la programmation est vraiment sur ce nombre de 154 danseurs. Effectivement ça permet aussi aux élèves de l'école de se représenter. Souvent ils ont eu un CDD et ils se représentent pour un CDI. »

Sous couvert d'excellence, ce mode de recrutement cultive alors un certain entre-soi et amène l'institution à fonctionner en parallèle des circuits conventionnels. Aujourd'hui danseuse étoile à l'Opéra de Paris Marie-France a connu un parcours atypique. En effet, elle était au CNR de Nice et lorsqu'elle obtient le premier prix, ses professeurs lui proposent de tenter le concours d'entrée de l'école de l'Opéra de Paris. Elle échoue mais Mme Vaussard, qui enseignait aussi au CNSMDP, la remarque et lui conseille de tenter l'entrée au CNSMDP, considéré à l'époque comme l'antichambre de l'Opéra. Cette fois-ci, elle réussit et fait deux ans de formation. Elle obtient alors le premier prix et passe à Grasse un concours qu'elle remporte avec un franc succès. Or, dans le jury, il y avait des professeurs de l'Opéra et Claude Bessy lui propose de tenter l'entrée à l'Opéra de Paris. Cette fois-ci, elle réussit et intègre l'Opéra à l'âge de 17 ans. Cependant, malgré cette réussite, Marie-France se sent parfois en marge de cette institution : *« Quand tu intègres l'Opéra sans avoir fait l'école, on te le fait bien sentir. Tu n'es pas comme les autres. Tu es en quelque sorte une étrangère ».*

Ainsi, cette institution contribue à valoriser le prestige des danseurs retenus, alimentant de la sorte leur croyance, leur vocation, les élevant au rang de personnages consacrés, appartenant à une petite élite, au sein même d'une profession déjà reconnue comme prestigieuse.

La danse académique se construit dans sa pratique autour d'une quête de l'excellence qui se retrouve au moment de prendre pied dans le marché du travail. L'augmentation de la concurrence durant les dernières décennies a contribué à alimenter cette quête insatiable du mieux, accordant ainsi de plus en plus de crédit aux grandes écoles. Lorsque celles-ci trônent sur les premières lignes du CV, elles constituent un droit d'entrée non négligeable, pris comme un gage de qualité ou du moins donnant la possibilité aux employeurs de projeter les compétences du jeune danseur à partir de cette formation supposée et de l'enseignement dispensé.

Enfin, un dernier élément peut être relevé lorsqu'on évoque ces droits d'entrée sur le marché : l'importance des rencontres entraînant par la suite une mobilisation potentielle des liens faibles. En dehors de l'audition, d'autres instances de socialisation professionnelle peuvent être des occasions informelles de présélection ou d'évaluation du danseur. Le stage par exemple constitue un moyen de contourner ou d'anticiper l'audition, offrant souvent des modalités de sélection plus souples, moins institutionnalisées et surtout plus respectueuses de l'intériorité artistique du candidat. Ainsi, on voit peu à peu se développer le thème de la « rencontre » dans ces modes de recrutement. Gilles, aujourd'hui chorégraphe de sa propre compagnie contemporaine après une carrière d'interprète classique au ballet du Capitole insiste sur l'intérêt de ce mode de recrutement mettant ainsi en évidence la défense du propos artistique par rapport à la seule prise en compte des qualités techniques : *« Actuellement, j'ai huit danseurs dans ma compagnie et ils sont tous différents. J'aime les mélanges et là, il n'y a pas deux personnalités identiques ! Quand je recrute, je n'ai pas de critères de sélection ! C'est la rencontre avec leur personnalité, leurs propositions qui va me décider ! Or, ça, ce n'est possible que parce que j'organise des stages sur plusieurs jours qui me permettent d'échanger avec eux, de les voir réagir, proposer, marchander... S'ils arrivaient en me disant oui à tout, ça m'inquiéterait ! Je ne veux pas m'imposer mais plutôt m'inspirer ! Mon but est que le danseur soit à l'aise, qu'il ressente ce qu'il danse et donc qu'il participe. Ce n'est pas dans le cadre d'une audition classique que je pourrai m'apercevoir de tout ça ! »*

Cette modalité de sélection reste encore un peu marginale dans le cadre de la danse classique qui tend à privilégier la méthode plus traditionnelle de l'audition publique ou privée. Cependant, même dans ce cadre-là, le passage de l'audition s'assortit de plus en plus souvent de mises en situation professionnelle pour tester les qualités artistiques des danseurs ainsi que leur capacité à interagir avec les propositions du chorégraphe ou du maître de ballet. La participation à des stages représente donc un moyen de se faire remarquer par un employeur potentiel dans un cadre moins rigide que celui de l'audition, notamment lors d'une première insertion sur le marché du travail. Par la suite, nous pouvons constater que les danseurs mobilisent aussi leurs réseaux souvent issus de l'interconnaissance des employeurs à l'intérieur d'une communauté esthétique. Un danseur qui aura travaillé avec tel ou tel chorégraphe ou dans telle ou telle compagnie jouira d'une « réputation » qui facilitera son recrutement. Oskar, alors âgé de 24 ans, se trouvait dans une situation professionnelle instable liée à un problème de gestion de la compagnie. Maintenu dans l'incertitude par l'institution, son inquiétude croît de jour en jour le poussant alors à envisager un changement de compagnie : *« En fait, je suis arrivé à Toulouse par hasard. J'étais avec le ballet en Ecosse,*

quand le directeur des arts a voulu virer le directeur du ballet alors que nous, nous voulions qu'il reste ! Là, on nous a menacés, en disant que dans tous les cas, ils vireraient le directeur et ceux qui l'avaient soutenu, quitte à fermer la compagnie ! En même temps, le directeur du ballet défendait l'idée que ce n'était pas possible car il y avait toujours eu un ballet en Ecosse ! Donc qui croire ? Avec toute cette histoire, on ne savait pas ce qu'on allait devenir, le temps passait et il devenait de plus en plus difficile de passer des auditions ! Et c'est là qu'un danseur de la compagnie m'a émis l'idée de contacter Nanette à Toulouse, puisqu'elle était l'ancienne directrice du ballet d'Ecosse ! Moi, je ne la connaissais pas, mais du coup, un des danseurs l'a appelée pour moi et elle est venue ici faire une audition. Justement, elle cherchait des garçons et quand elle m'a vu danser, elle m'a pris. »

Le milieu d'interconnaissance étant assez restreint, les danseurs constituent rapidement un réseau mobilisable au moment de rechercher un emploi. Ainsi, ils bénéficient de leurs propres relations, mais également des réseaux de leurs collègues voire plus tard de la notoriété des compagnies pour lesquelles ils ont pu travailler. Comme le montre l'entretien d'Oskar, cette mobilisation de l'interconnaissance n'occulte pas pour autant le passage ritualisé de l'audition. Car même si la directrice connaissait bien le ballet d'Ecosse ainsi que le danseur qui a recommandé Oskar, la sélection n'a pu être officielle qu'après le « passage obligé » de l'audition.

Ainsi, même si le passage par une institution de formation prestigieuse ou encore la mobilisation du réseau d'interconnaissance prennent du sens au moment de s'insérer sur le marché, ils n'enlèvent en rien l'importance de la sélection sur évaluation directe des compétences et des qualités des prétendants. L'audition ou encore le concours demeurent le moment privilégié pour voir le niveau technique, la sensibilité artistique ou encore scruter le corps, outil de travail devant répondre aux attentes précises du directeur artistique et/ ou du chorégraphe.

4.3. Précocité de l'insertion professionnelle

L'étape de l'insertion professionnelle est essentielle à analyser pour mieux comprendre quels sont les éléments, individuels et contextuels, qui concourent à faciliter cette insertion ou au contraire à la transformer en un parcours long et difficile, se terminant parfois par une exclusion rapide du marché. Cependant, la principale difficulté de cette analyse réside dans la définition même de cette insertion professionnelle qui ne correspond pas obligatoirement à une sortie définitive de formation et à une insertion directe, et tout aussi définitive, dans la

sphère professionnelle. En effet, les parcours individuels de formation sont constitués d'une combinaison de modalités qui ne se succèdent pas forcément de façon linéaire dans le temps et des épisodes que l'on peut analyser comme des expériences professionnelles peuvent venir s'insérer dans les cycles de formation. Il est donc parfois délicat de dater avec précision l'entrée dans le monde du travail. C'est d'autant plus difficile que la définition même du danseur professionnel résulte plutôt d'une auto proclamation, liée à l'absence de délivrance d'un diplôme professionnel ouvrant les portes du marché du travail. Certes, il existe un diplôme de fin d'étude, mais il ne donne pas le statut de danseur, attestant simplement d'une fin de formation et d'un niveau. D'ailleurs, on constate souvent que les danseurs ont déjà une expérience professionnelle avant même l'obtention de leur diplôme, voire même un contrat avec une compagnie. Par conséquent, dans le cadre de cette recherche, nous avons donc fait le choix de considérer l'insertion professionnelle comme l'obtention du premier emploi rémunéré en tant que danseur interprète.

A partir de cette définition, nous pouvons alors souligner une caractéristique essentielle de l'insertion professionnelle des danseurs : la précocité, puisque l'âge moyen du premier contrat pour les permanents se situe actuellement aux alentours de 17 ans. Les entretiens réalisés avec des danseurs âgés aujourd'hui de plus de 40 ans mettent en avant une insertion professionnelle encore un peu plus jeune, puisqu'elle se situait aux alentours de 16 ans. Marie, formée à l'école de l'Opéra de Paris et aujourd'hui professeur en son sein précise ces éléments : *« Alors, aujourd'hui, on peut rentrer à partir de 8 ans ½ . L'âge aussi a augmenté parce qu'en fait, une division s'est rajoutée. Elle n'existait pas à mon époque, et donc ils sont plus grands, c'est-à-dire qu'on va plus loin à l'école de danse. Nous, à 16 ans, c'était l'âge de l'engagement. Maintenant, ils ont souvent 17 voire 18 ans, l'âge maximum de l'engagement dans le corps de ballet. »*

Comme le souligne P. Bourdieu¹⁴⁰, l'idée de précocité, est une construction sociale qui se définit dans le rapport entre l'âge auquel est accomplie une pratique et l'âge considéré comme « normal » pour l'accomplir. Or, dans leur discours, les danseurs font souvent référence à leur autonomie précoce en comparaison avec les jeunes de leur âge : *« A 16 ans, j'avais mon appartement, j'étais autonome et je gagnais de l'argent. A 18 ans, j'achetais mon premier appart'. Tu rentres directement dans la vie d'adulte, contrairement aux autres jeunes du même âge. »* Nous pouvons donc immédiatement voir que l'idée de précocité professionnelle

¹⁴⁰ P. Bourdieu, *La noblesse d'état, grandes écoles et esprit de corps*, op. cit., p. 34.

suppose l'existence d'étapes dans l'accès à des postes ou à des grades à un âge déterminé. Or, la précocité est souvent associée à l'idée de « don » que les danseurs tendent à constituer comme une garantie du talent. Elle est en quelque sorte, un indice, parmi d'autres, du mode d'acquisition de la culture artistique que privilégient les institutions à la fois de formation et professionnelle. Ce décalage par rapport aux gens ordinaires représente un élément constitutif de leur identité d'artiste. Dans leur discours, la plupart des danseurs mettent souvent en avant la différence d'âge quant à l'entrée sur le marché du travail. Cécile, immédiatement après sa formation en danse classique au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) intègre à l'âge de 17 ans le ballet de Monte Carlo. Elle quitte sa famille pour s'installer seule dans un appartement et commencer sa carrière de danseuse avec toutes les responsabilités que cela implique. Elle se trouve ainsi confrontée pour la première fois aux réalités du milieu professionnel : cours de compagnie, prises de rôle ou attente d'une opportunité. *« On se sent forcément en décalage avec les gens de notre âge ! Quand vous commencez à travailler à 17 ans, ça fait quand même un drôle d'effet quand vous revenez chez vous, que les amis de votre frère sont encore étudiants, ils ont 24 ans, ils vivent chez leurs parents... vous vous sentez forcément en décalage ! Et puis, on a un métier original ! »* Pour Cécile, l'insertion professionnelle a directement pris le relais de l'instance de formation, favorisant ainsi l'adhésion à un idéal de la vie artistique, largement favorisée par un apprentissage permanent et surtout ininterrompu des conditions pour mener cette vie rêvée. Cette période revêt alors un caractère de socialisation professionnelle fort : apprentissage du rythme de vie professionnelle, appropriation des règles de la vie collective, confrontation à l'organisation hiérarchisée du monde professionnel et assimilation des exigences artistiques du ou des chorégraphes.

Afin de favoriser cette période de socialisation professionnelle, et par conséquent l'insertion sur le marché de l'emploi chorégraphique, les formations d'excellence ont d'ailleurs mis en place des programmes de soutien à la recherche d'emploi et créé de « jeunes ballets¹⁴¹ ». Par exemple, le CNSMDP a mis en place le Junior Ballet qui est accessible à la fois en interne pour la dernière année de formation mais aussi par un concours externe. Cette promotion professionnelle des jeunes danseurs vise à les enrichir d'un point de vue de l'expérience de la

¹⁴¹ Il s'agit généralement d'une formation à la scène d'une durée d'un an. Les jeunes danseurs sont alors en situation professionnelle et sont amenés à travailler avec différents chorégraphes, se forgeant ainsi une expérience et des relations professionnelles. Ces opportunités sont offertes par les deux conservatoires nationaux supérieurs de France (Paris et Lyon), mais également par l'école supérieure de Cannes, Rosella Hightower et l'école nationale supérieure de Marseille. Cette expérience est aussi répandue dans d'autres pays d'Europe avec notamment le jeune ballet Europa qui regroupe des danseurs de toute nationalité.

scène, mais également à leur permettre de se faire connaître en France comme à l'étranger grâce à des partenariats nombreux avec des écoles, des compagnies, des festivals, des lieux de formation, de résidence, des tournées... Dans ce cadre, les apprentis danseurs sont amenés à présenter des spectacles sur scène et donc à travailler avec des chorégraphes invités, qui représentent des employeurs potentiels pour ces jeunes danseurs en formation.

Ainsi, l'institution leur donne l'opportunité d'obtenir leurs premiers contrats et de s'insérer professionnellement. Ces parcours d'excellence constituent donc un atout essentiel pour l'accès à l'emploi et peuvent donc être directement corrélés à la précocité tout à fait remarquable des danseurs permanents. Notons que près de 90% d'entre eux ont eu leur premier contrat en danse classique. Il semblerait donc que les jeunes danseurs formés à la danse classique aient nettement plus de chances de s'insérer tôt sur le marché du travail, surtout lorsqu'ils sont issus d'une institution prestigieuse où ce style occupe une position hégémonique¹⁴². Nous pouvons donc en conclure que cette précocité des premiers contrats obtenus par les danseurs sortis du cycle de formation d'excellence dépend en partie de la qualité de la formation dispensée et de sa réputation qui facilite l'entrée sur le marché du travail.

Précisons enfin que cette précocité est également favorisée par une sorte d'impératif de jeunesse qui est exigé par un métier du corps, où l'usure intervient aussi rapidement. En cela, la danse et surtout la danse classique s'apparente aux professions sportives elles aussi caractérisées par des carrières débutant et finissant tôt. En effet, elle nécessite un corps formé, malléable et surtout performant, conforme aux normes en vigueur dans le monde professionnel. Pour ce faire, l'apprentissage commence très jeune et le travail sur le corps se poursuit de manière toujours aussi intensive au fil de la carrière. Par conséquent, cette sollicitation incessante et surtout extrêmement exigeante du corps chez les danseurs classiques les rend physiquement plus fragiles avec le temps. Ces carrières courtes justifient donc une insertion professionnelle précoce en correspondance avec l'évolution physique et physiologique du danseur.

4.4. Une profession extrêmement codifiée et hiérarchisée

Si l'insertion professionnelle marque une étape incontournable dans l'étude des carrières, c'est qu'elle représente l'entrée dans un nouvel espace de socialisation, aux codes définis par

¹⁴² C'est principalement le cas dans les grandes écoles en France mais aussi dans les CNR et ENMD.

l'institution de référence : la compagnie de ballet. En effet, cet espace est construit autour de normes nettement identifiables¹⁴³ qui donnent lieu à des grades illustrant une hiérarchie traditionnelle correspondant à une échelle de prestige. Par conséquent, à l'issue de la formation, les différentes positions occupées par les danseurs ne sont pas indifférentes et répondent à un principe de hiérarchisation des trajectoires professionnelles. Certaines positions se voient communément accorder un prestige plus important que d'autres. Au premier rang se trouve le métier de danseur étoile exercé de manière exceptionnelle par un petit nombre notamment au sein de l'institution de référence : l'Opéra de Paris, puis plus largement celui de soliste et enfin plus accessible celui de danseur de corps de ballet¹⁴⁴. Cette organisation hiérarchique proposée pour l'Opéra de Paris remonte au XVIII^e siècle et demeure encore aujourd'hui le modèle conventionnel utilisé pour structurer les compagnies de ballet dans le monde entier. Comme nous l'explique l'administrateur de la danse de l'Opéra, ce principe commun de hiérarchie permet de réguler les statuts et les salaires des danseurs au sein d'une même institution : « *Le premier échelon est celui de quadrille. Donc, il rentre avec un salaire, pour 38 services¹⁴⁵ par mois, de 2493,73 euros brut mensuel sur 12 mois avec une prime de fin d'année qui correspond à un mois de salaire, donc voilà. Après, il y a des échelons liés à l'ancienneté dans lesquels on peut monter : en étant quadrille, tous les 4 ans, on peut évoluer, puis vers la fin, c'est tous les 2 ans et enfin il y a un échelon exceptionnel, qui correspond quelque part à un 7^{ème} échelon, au bout de 20 ans de carrière. C'est finalement l'échelon sur lequel il va partir. Et donc, pour vous donner le plus bas et le plus haut, l'échelon exceptionnel d'un premier danseur en fin de carrière, il est à 5414,31 euros brut par mois. Sachant qu'à ça, se rajoutent parfois des primes, des heures supplémentaires, donc voilà, c'est la base de rémunération. Pour les étoiles, c'est un peu différent : on est au-dessus de cette somme avec des négociations. Bon, les règles sont aussi un peu différentes car il ne s'agit plus de faire 38 services par mois mais d'assurer 20 représentations par saison. C'est donc un peu différent. Après la 20^{ème} représentation, ils touchent un cachet. C'est vraiment décompté par spectacles et pas par services.* » De cette façon, comme le souligne E.C. Hughes¹⁴⁶, on assiste à une répartition des tâches en fonction du statut qui donne finalement une certaine valeur au danseur. Selon ce statut, les modalités et les exigences professionnelles ne sont pas les mêmes et on peut alors supposer que cela aura ensuite des

¹⁴³ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs, un métier d'engagement*, op. cit.

¹⁴⁴ Au sein du corps de ballet, l'Opéra distingue 3 échelons : quadrille, coryphée et sujet. Puis vient l'échelon du premier danseur et enfin le titre d'étoile.

¹⁴⁵ Un service : soit une répétition de 3H, soit un spectacle. Sont également comptés quelques services forfaitaires liés au temps de maquillage, à l'habillage et aux cours qu'ils prennent.

¹⁴⁶ E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit.

répercussions pour le danseur dans la manière de mener sa carrière, de gérer sa vie sociale et d'envisager sa sortie du métier.

De même, on peut constater que chez certains, cette hiérarchie stimule l'ambition professionnelle, notamment par le biais de rites de passage permettant des changements de situation à l'intérieur même de cette profession. Celle-ci maintient le danseur dans une recherche permanente de perfection et contribue, par-là même, à alimenter sa vocation. Encore une fois, le fonctionnement de l'Opéra de Paris illustre parfaitement l'importance de ces rites de passage, qui existent de façon concrète avec la mise en place de concours de promotion interne pour atteindre l'échelon supérieur. En effet, cette institution, sous le poids de la tradition, conserve tout l'apanage de l'excellence afin de maintenir sa légitimité et sa spécificité dans le paysage chorégraphique français. Si dans les autres compagnies, l'évolution répond aux mêmes codes, les étapes sont moins formelles et relèvent d'une sélection implicite. Dans le cas de l'Opéra, selon les besoins et les évolutions internes, des concours sont organisés pour pourvoir les postes vacants. *« Comme je vous l'ai dit, les danseurs rentrent en CDI en tant que quadrille. Après, il y a un concours de promotion interne qui a lieu en fin d'année, novembre/décembre, qui leur permet de monter dans les échelons, donc de devenir coryphée, sujet, premier danseur et le titre d'étoile qui est accordé par le directeur de l'Opéra sur proposition de la directrice de la danse. Pour ces concours, le jury est composé de la directrice de la danse, d'un maître de ballet, de deux personnalités extérieures au monde de la danse et d'un nombre équivalent de danseurs élus par le ballet. C'est toujours cette composition, il y a ainsi un équilibre. Les danseurs présentent deux épreuves : une variation imposée et une variation libre. Donc suivant les choix de chacun, il y a des variations, soit classiques, soit contemporaines. Il y a des gens qui sont montés avec Mats Ek ou des choses comme ça, donc c'est vraiment le talent de la personne qui s'exprime en scène. Les concours, c'est le moment... alors il y a les pour et il y a les contre, mais ça leur permet de montrer individuellement où ils en sont. Il n'y a aucune obligation pour passer ces concours, mais il faut vraiment montrer qu'on est là. Bon après, on peut être blessé certaines années ou ne pas être tout à fait prêt, mais la grande majorité se présente. »*

Ces concours permettent alors de concrétiser l'ascension professionnelle et sociale du danseur, favorisant ainsi une certaine recrudescence de la concurrence. Héloïse, danseuse dans le corps de ballet, se souvient du changement dans les interactions entre les danseurs que provoquait l'approche de ces concours internes : *« C'est bizarre comme ambiance car lorsque*

la période des concours arrive, il y a une vraie concurrence et pourtant pour les ballets, on partage vraiment des moments forts et intenses ensemble. »

Par la suite, la transition d'un statut à un autre revêt parfois une telle importance sociale que le danseur reçoit alors des instructions particulières sur les règles de conduite exigées par son nouveau statut. Ces nouvelles règles contribuent alors à alimenter sa vocation et à le maintenir dans un monde à part, toujours plus élitiste. Par exemple, dans l'organisation du ballet à l'Opéra de Paris, les premiers danseurs occupent une place un peu particulière. Ils sont vraiment entre le corps de ballet et les étoiles. Autrement dit, si l'on considère la répartition des tâches comme le fait E.C. Hughes pour la profession d'infirmière, on s'aperçoit que ces danseurs ont une organisation du travail proche du corps de ballet (une appartenance à la même grille de salaire, une obligation de 38 services par mois, mêmes primes...) mais jouissent de quelques privilèges tels que la possibilité d'avoir des suppléments et de faire des remplacements d'étoile, qui s'accompagnent de temps de répétition spécifiques (à midi). « *Ils ont des conditions un peu spécifiques car ils sont quand même solistes.* » [l'administrateur de la danse]. Il semblerait que ce genre d'événements contribue à arracher les danseurs à la routine et à les maintenir dans un monde sacré en marge de la vie ordinaire. Cependant, à côté de cette recherche d'excellence, on peut également remarquer la résignation de certains danseurs qui ne parviennent pas à s'élever. Se construit alors un discours tout autre qui tend à concilier la vie professionnelle avec une autre sphère sociale et notamment la vie familiale¹⁴⁷.

Enfin, la hiérarchie peut également être considérée dans la relation avec l'employeur qui répond à un cadre juridique et réglementaire bien spécifique, mais également avec le chorégraphe pour ce qui relève de la partie artistique. Dans cette logique hiérarchique, on se situe dans une relation de subordination qui place légalement le danseur dans une position d'exécutant par rapport à l'employeur et au chorégraphe, qui ne sont généralement pas une seule et même personne, dans le cadre des compagnies de ballet en France. En effet, dans la danse classique, la majorité des emplois sont des permanents, en CDI ou en CDD non intermittents au sein de compagnies rattachées à des théâtres municipaux.

Dans ce contexte, les danseurs dépendent d'une institution qui régit leur temps de travail et de façon plus large toute l'organisation qui en découle. Autrement dit, elle détermine les heures de cours, de répétition, les tournées, mais gère également des éléments logistiques tels que les commandes de chaussons ou de tenues de danse. Silvia, danseuse en fin de carrière au sein

¹⁴⁷ Cette question du réinvestissement dans de nouvelles sphères sociales fera l'objet d'une troisième partie.

d'un ballet de province explique cette dépendance à l'institution : « *J'ai toujours été guidée par l'institution. Finalement, dans mon métier, j'ai pris assez peu de décisions, j'ai fait ce qu'on m'a dit de faire. Que ce soient les répétitions, les chorégraphies ou encore les tournées, j'ai toujours suivi sans véritablement faire des choix. C'est un peu comme si on était dans une bulle, avec une protection permanente.* » Par le biais d'emplois du temps extrêmement cadrés, l'institution professionnelle exerce un certain contrôle sur les danseurs de la compagnie leur concédant finalement assez peu de libertés vis-à-vis de cette organisation. Au cours de l'entretien, Silvia décrit de plus en plus précisément cette relation avec l'institution : « *On est complètement assisté ! C'est la direction qui nous dit ce qu'on doit danser, comment, où et avec qui ! On nous prend constamment par la main. Par exemple, quand on part en tournée, on s'occupe de notre petit sac et c'est tout ! L'hôtel est réservé, les transports aussi, on nous dit où manger, à quelle heure... On se demande même si on est encore capable de prendre une décision par nous-même !* » Ces propos finalement très acerbes mettent en évidence la main-mise de la direction du ballet sur la gestion du temps qui laisse peu de place à l'improvisation et à l'initiative personnelle, maintenant ainsi le danseur dans un monde à part. Celui-ci semble coupé volontairement du monde réel, de manière à pouvoir se consacrer à sa personne et à son art. Autrement dit, l'institution l'habitue à ne pas prendre de décisions en ce qui concerne l'organisation du travail de manière générale, devenant alors un simple exécutant.

Ce fonctionnement se retrouve également dans le rapport à la production artistique et donc au chorégraphe. Dans sa programmation annuelle, ce ballet de province remonte régulièrement certains ballets du répertoire tels que *Gisèle* ou encore *Copélia*, mais présente aussi d'autres pièces plus contemporaines ou néo-classiques de chorégraphes tels que Balanchine ou Kylian. Dans ce type de travail, le danseur est rarement engagé dans le processus de création. Il est plutôt dirigé par le maître de ballet qui reprend à son tour les carnets chorégraphiques. Parfois, certains chorégraphes viennent travailler directement avec le ballet et c'est alors l'occasion pour les danseurs de s'investir davantage dans ce processus de création. Mais ces moments d'échange sont assez rares, ce qui nous permet de conclure à la faible implication des danseurs dans la création au sein du ballet. De manière générale, la danse classique ne favorise pas cette participation du danseur et le cantonne davantage dans la simple exécution. En s'intéressant aux modes d'apprentissage corporels de la danse classique, S. Faure a mis en évidence la dominance de la « discipline »¹⁴⁸ marquée par une forte valorisation de la

¹⁴⁸ S. Faure distingue deux modes d'apprentissage dominants : la « discipline » et la « singularité » (caractéristique de la danse contemporaine). Idéaux-types wébériens, les modes d'apprentissage se définissent à

technique du corps suivant un modèle « idéal ». Ainsi, l'artiste est d'abord un technicien avant de devenir un interprète et parfois un créateur. La primauté de la technique corporelle engage alors une organisation formelle de la transmission déterminant une socialisation de l'exécution. Il s'agit de rendre le corps docile au sens de Foucault, c'est-à-dire « un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné. »¹⁴⁹ Ce mode de fonctionnement illustre donc le rôle prépondérant de l'institution dans la carrière des danseurs. Elle le dirige dans ses possibilités ou ses choix professionnels, mais c'est aussi une manière de le contrôler. Ainsi, le danseur interprète devient dépendant de l'institution et on peut supposer que ce contrôle exercé augmente par la suite la difficulté pour celui-ci de quitter le métier. Il naît ainsi en chacun une véritable appréhension « *du monde normal* ».

4.5. Une organisation du travail entre routines et événements extraordinaires

Comme nous l'avons expliqué précédemment, l'artiste éprouve le besoin de se définir lui-même dans un rapport au travail et plus précisément au temps, différent de la majorité des personnes. Selon P. Bourdieu, c'est la succession de ruptures avec le monde « normal » qui entraîne le sentiment d'appartenance à un monde à part. Or, les danseurs s'inscrivent complètement dans ce processus de distinction qui est notamment visible dans leur rapport à la temporalité, principalement valorisé par l'aspect extraordinaire de la tournée.

A. Un rythme de vie hors norme et pourtant routinier

Dans ses travaux, P.E. Sorignet¹⁵⁰ précise l'importance du sentiment de vivre pleinement un statut d'artiste, en marge du quotidien des « gens ordinaires ». Dans leur discours, les danseurs insistent souvent sur l'organisation de leur emploi du temps décalé témoin de leur style de vie particulier. Il est assez fréquent de les entendre valoriser leur activité nocturne notamment par le biais des spectacles qui se déroulent la plupart du temps en soirée. Cela se traduit ensuite par une récupération nécessaire le matin et un emploi du temps débutant aux alentours midi. D'ailleurs, durant ce travail de rencontre avec les danseurs, nous avons pu nous rendre compte que les rendez-vous n'avaient jamais lieu en matinée avec le prétexte du coucher tardif entraînant un rythme de vie décalé. Nous pouvons constater que cet aspect est

partir de traits particuliers et récurrents à une réalité sociohistorique, confrontés à ceux des configurations observées. *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse, op. cit.*, p 115

¹⁴⁹ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p138.

¹⁵⁰ P.E. Sorignet, les âges sociaux et sexuels de la vocation chorégraphique, in S. Faure, *les jeunes et l'arrangement entre les sexes*, La dispute, 2007.

largement mis en avant par les danseurs qui ont un rapport routinier à la danse et pour qui, cet emploi du temps hors norme relève finalement de l'extraordinaire. En effet, dans le cadre de la danse classique, contrairement à la danse contemporaine, l'intensité des répétitions, le grand nombre de représentations ainsi que les horaires de travail assez proches des employés de la fonction publique conduisent peu à peu à une routinisation difficilement compatible avec le statut d'artiste vivant « une pluralité de temps liée à une pluralité de logiques d'action »¹⁵¹. De façon très générale, dans les compagnies de ballet, les danseurs commencent par un cours le matin constitué d'une barre et d'un milieu, puis après une courte pause, ils enchaînent avec les répétitions qui peuvent s'étaler sur toute l'après-midi selon les programmations et les distributions. Puis le soir, vient le moment des représentations qui suppose, au préalable, un temps d'échauffement, d'habillage et de maquillage, sans oublier le rituel inverse dès la fin du spectacle. Stéphanie, danseuse dans un ballet de province décrit avec précision ses horaires de travail, qui demeurent les mêmes tout au long de l'année, voire même tout au long de la carrière : « *Tous les jours de la semaine, on commence par un cours de 10h à midi, puis on enchaîne de 12h 15 à 14h 30 avec les répétitions et on reprend de 15h à 17h après une demi-heure de pause. Quand il y a des spectacles le soir, c'est un peu différent. Le cours a lieu de midi à 14h, puis de 14h à 17h, on continue avec la répétition. Ensuite, on arrive à 18h au théâtre pour le spectacle à 20h 30 et on finit aux alentours de minuit. Ce qui est bien avec cette organisation, c'est que je peux déposer ma fille aînée à l'école et amener l'autre chez la nounou... Ensuite à 17h, quand il n'y a pas de spectacles, je vais chercher mes filles et moi, ma journée de danse est terminée !* »

La description de cet emploi du temps témoigne nettement de l'aspect routinier dans l'organisation du travail au sein d'une compagnie de ballet, qui peut justement autoriser pour certains un engagement dans une autre sphère sociale, comme le montre la remarque précédente de Stéphanie. Cette routinisation peut donc être perçue différemment par les danseurs. Pour certains, comme Stéphanie, il peut s'agir d'une « sécurité », la danse devenant un métier « comme un autre », tandis que pour d'autres, la routine représente le déclenchement d'une remise en question car elle doit à tout prix être évitée. Or, il semblerait que dans cette organisation de plus en plus routinière, le fait d'avoir une activité nocturne contribue à maintenir le danseur dans une temporalité différente. Le temps de la scène revêt alors toute l'intensité nécessaire pour alimenter la croyance des artistes. Oskar est actuellement danseur au sein du corps de ballet dans un théâtre de province depuis 4 ans. Agé

¹⁵¹ B. Lahire, *L'homme pluriel*, Nathan, Paris, 1998.

de 29 ans, il est aujourd'hui conscient qu'il ne progressera plus au sein de l'institution et son discours est fortement marqué par une profonde désillusion, liée notamment à la diminution du nombre de spectacles auxquels il participe : *« A Glasgow, même si tu es 4^{ème} ou 5^{ème} distribution, tu dances, parce qu'il y a des gens qui se blessent, et puis parce que les mêmes danseurs ne peuvent pas faire tous les soirs aussi, c'est trop difficile. Tu as donc ta chance car il y a beaucoup, beaucoup de spectacles. Et puis c'est bien aussi car on fait les spectacles plusieurs fois et du coup, à la fin, tu t'amuses vraiment, tu es dedans. Ici, si tu as la chance de faire quelque chose de difficile, tu n'as pas vraiment l'habitude d'être sur scène. Tu peux finir ton dernier ballet en mai et ne reprendre qu'en octobre...tu es moins sur scène ! Faire beaucoup, beaucoup de spectacles, oui, c'est dur, mais après tu comprends quand il y a quelqu'un qui te regarde. Même si c'est difficile, tu es à l'aise ! Et puis finalement tu penses toujours à la scène, au spectacle : tu te sens vivant ! »*

Lieu et moment des interactions avec le public, le théâtre conserve alors tout son aspect sacré et tend à valoriser la place de l'artiste par la division des espaces et leur mise en scène¹⁵². Ces profits narcissiques et émotionnels tirés de la scène participent à la construction du métier de danseur, dans un rapport particulier au temps, à l'espace mais également à autrui.

B. La tournée : un événement extraordinaire nécessaire à la définition de l'artiste

Expérience collective forte, la tournée constitue également une source de satisfaction régulièrement mise en avant par les danseurs. Il s'agit de vivre différemment pendant une période plus ou moins longue et surtout ensemble. L'image même de la tournée participe à la construction du statut de l'artiste, notamment par le fait de vivre en communauté pendant une période donnée. Dans les discours, la notion de partage apparaît de manière redondante, avec ses avantages et ses inconvénients. John, âgé de 24 ans, danse depuis 4 ans dans un ballet de province. Dans le cadre de cette compagnie, les départs en tournée représentent près d'un tiers du temps travaillé, mais sont généralement de courtes durées, c'est-à-dire que la majorité n'excède pas la semaine. Il décrit alors avec une certaine ironie l'évolution des rapports entre danseurs au fil des jours : *« C'est très, très drôle parce que les premiers jours, tout le monde est avec tout le monde, ça va dans tous les sens, c'est la fête. C'est pas les vacances, mais tu n'es pas chez toi, tu manges au resto, tu es tranquille... Et petit à petit, plus la tournée se passe, plus les groupes se serrent et à la fin, au petit dèj', tu trouves 4 petits groupes de la*

¹⁵² E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 2, *les relations en public*, Paris, Minuit, 1973.

compagnie au quatre coins de la pièce. C'est parce que tu te réveilles à 6H du mat, tu descends, tu as encore les lunettes car tu n'as pas encore mis les lentilles, tu es à moitié endormi et tu n'as donc pas forcément envie d'être avec des gens que tu n'apprécies pas énormément. A la fin, tu es fatigué et tu n'as pas envie de faire des concessions. C'est pour ça qu'il ne faut pas que ça dure trop longtemps ! »

Ce mode de vie que P.E. Sorignet qualifie de « sociabilité de compagnie »¹⁵³ contribue à alimenter le discours vocationnel de l'artiste en insistant sur le décalage avec le fonctionnement social de la majorité des personnes. Cet événement à caractère extraordinaire permet de maintenir un engagement professionnel dans l'activité malgré une organisation quotidienne marquée par une certaine routinisation.

Précédemment, Stéphanie vantait les mérites d'une organisation rigoureuse et surtout fixe dans le temps lui permettant d'allier vie artistique et vie familiale. Mais par la suite, elle met en avant toute la liberté que suscite le départ en tournée, la parenthèse qu'elle représente dans son quotidien, se repositionnant ainsi, subitement, sur le registre de la croyance et de la vocation, constitutif de l'identité artistique : *« Là où je m'éclate, c'est quand je suis en tournée ! Je sens que je profite beaucoup plus de mon boulot parce que je n'ai pas le quotidien de la maison, des filles et je sens que je suis quand même plus en forme. C'est différent ! Là, tu retrouves une seconde jeunesse : tu n'as que toi à t'occuper ! Tu n'es pas obligée de rentrer à minuit après le spectacle ! Tu peux aller boire un coup... donc tu profites vachement plus ! »* On peut alors supposer que ce mode de fonctionnement occasionnel lui permet de réalimenter sa vocation de manière à rester dans la dimension artistique de son métier. En effet, s'investir dans un métier de « vocation » suppose un engagement total dans une activité où le temps de travail et le temps de loisir sont étroitement imbriqués. Recomposer une nouvelle temporalité en accord avec l'identité de l'artiste lui permet alors de valoriser cet engagement, maintenant ainsi son illusion d'appartenir à un monde à part.

Comme le précise P.E. Sorignet¹⁵⁴, pour mieux saisir l'investissement dans un métier de vocation, il est indispensable de prolonger son analyse au-delà de l'exercice même du métier, c'est-à-dire de considérer également la vie quotidienne et de mener conjointement une sociologie du travail et des modes de vie. En analysant ainsi la trajectoire de Stéphanie, on s'aperçoit que la tournée représente également un événement extraordinaire lui permettant

¹⁵³ P.E. Sorignet, *Le métier de danseur contemporain*, op. cit.

¹⁵⁴ P.E. Sorignet, *Danser enquête dans les coulisses d'une vocation*, op. cit., p 211.

d'inverser, le temps de quelques jours, les rapports sociaux de sexe avec son mari, directeur commercial dans un laboratoire pharmaceutique. Malgré son activité professionnelle, Stéphanie assure la plupart des tâches ménagères ainsi que l'éducation des enfants : « *Parfois pour garder les filles, c'est assez difficile, donc bon, à des moments, il faut qu'il soit là, sinon, je m'arrange, j'ai quand même une sœur de ma mère qui est sur Toulouse... Il y a des jours, il faut qu'il soit au bloc à 8h et là, il ne peut pas les amener à 9h à l'école. Donc, oui, il est là, mais il a lui aussi son boulot ! Après c'est vrai on a une répartition des tâches : je m'occupe plus des filles que lui, mais dès qu'il peut, le soir, j'ai le repas prêt et la table est mise... c'est lui qui fait la cuisine. Après, je finis souvent vers 16h maxi et donc c'est moi qui gère pour que tout soit bien à la maison.* » Les propos de Stéphanie confirment les données statistiques de l'INSEE qui démontrent que les femmes, même actives, assurent beaucoup plus fortement les activités ménagères et les charges liées aux enfants. Une femme mariée qui a une vie professionnelle doit donc cumuler charges de la vie active et de la vie familiale. Or, lors de son départ en tournée, on assiste à une inversion des rôles¹⁵⁵ et c'est le père qui doit notamment s'occuper des filles : « *Si tu veux, quand il faut qu'il soit là et qu'il n'y a pas d'autre solution, comme quand je pars en tournée par exemple, il faut qu'il assume tout, en plus, il ne voit pas ses parents et moi, j'ai perdu ma maman, donc il est des fois bien obligé de s'arranger et de s'adapter !* » La tournée permet alors à Stéphanie de retourner le rapport de force au sein de son couple à son avantage par le biais de son activité professionnelle, laissant les charges familiales à son mari.

La temporalité différente des danseurs accentuée par l'aspect extraordinaire de la tournée contribue à la définition même de l'identité d'artiste : « *Le plus dur sera de revenir à la vie normale et à son quotidien. Il faudra se réhabituer à vivre comme tout le monde.* » Par ces propos, Silvia souligne que quitter la scène, c'est finalement accepter de se conformer à l'agenda légitime et faire le deuil ainsi de son statut d'artiste. Ayant récemment mis un terme à sa carrière, Amélia exprime sa difficulté à renoncer à cette parenthèse que constituait le départ en tournée dans sa vie de famille. A la différence de Stéphanie, Amélia était mariée à un danseur de la même compagnie avec lequel elle a une petite fille : « *Quelques mois après mon départ, c'était insupportable, il fallait que je dorme dans une chambre d'hôtel ! Je suis donc allée dormir dans une chambre d'hôtel et j'étais heureuse de dormir dans une chambre*

¹⁵⁵ Les travaux de F. de Singly soulignent que, malgré une position favorable à une révision des normes traditionnelles des milieux sociaux supérieurs et moyens, le travail domestique est assuré au moins pour les trois quarts par les femmes, même si au terme d'une négociation conjugale, l'homme intervient davantage.

d'hôtel ! Un bonheur ! Tout simplement parce qu'il y a ce côté impersonnel dans la chambre d'hôtel qui était pour moi le moyen de sortir du quotidien, des corvées... Il y avait toujours ce bonheur quand on partait en tournée d'arriver dans un truc bien, propre, le lendemain, tu as quelqu'un qui te fait ton lit, qui ramasse les trucs, tu n'as pas besoin de nettoyer, enfin, c'était presque devenu... pour nous, les tournées, pour mon mari et moi, c'était presque comme des vacances. On avait un enfant en moins en plus du quotidien ! Ça veut dire que tu te lèves quand tu veux, tu te couches quand tu veux ! Tu n'as pas un bout de cerveau en tant que maman qui cogite à ce qui pourrait arriver ou ce qu'il faudrait faire ! Pour moi, les tournées, c'était un moment de... je ne veux pas dire de relaxation, mais de détente si. Donc ce qui m'a manqué : ce sont les chambres d'hôtel ! »

Cet extrait vient asseoir l'importance de ces événements extraordinaires dans la définition même de l'artiste. Amélia souligne même l'importance de l'aspect « nomade » de cette activité professionnelle qui renvoie à l'image bohème et itinérante de l'artiste.

4.6. Hommes et femmes : un marché différencié ?

Le marché du travail de la danse, en général, est plutôt dominé par les femmes, mais cette tendance tend à diminuer chez les danseurs permanents qui comptent 44% d'hommes. Cela se justifie par le fait que les compagnies qui proposent des CDI ou des CDD non intermittents de longue durée fixent un nombre quasi immuable de danseurs afin de jouir d'un effectif stable et équilibré. Ainsi comme l'explique l'administrateur de l'Opéra, les postes sont clairement identifiés et sexuellement différenciés : « *On a un équilibre qui se fait aux alentours de 86 femmes et 68 hommes et ça reste toujours à peu près pareil. On peut être amené, d'une année sur l'autre, au moment du concours, en fonction du talent des danseurs qui se présentent, à transformer un poste d'homme en poste de femme ou l'inverse, mais ce n'est jamais au-delà d'un parce que sinon, effectivement, on toucherait à l'équilibre du ballet et il est clair que dans les ballets classiques, ce sont les femmes qui sont très nombreuses, même si Noureev a rajouté souvent des danses d'hommes et qu'on a un corps de ballet homme qui est très fort. Donc en termes de nombre, il est important qu'on garde cet équilibre.* »

En effet, comme le montre très finement V. Valentin, les ballets classiques se construisent historiquement autour d'une relation amoureuse mêlant à la fois conventions (mariage/pureté) et fantasmes (perversion/sensualité). Cette dichotomie met donc nécessairement en scène des personnages à la fois féminins et masculins. Même si l'on constate que les figures féminines sont plus nombreuses que les masculines, celles-ci demeurent indispensables à la construction même du ballet qui repose sur la dualité du danseur et de la danseuse

(opposition/rapprochement). Le couple devient alors l'unité de référence du ballet classique aussi bien au niveau des solistes que du corps de ballet. On se souvient d'ailleurs de couples mythiques tels que Cyril Atanassoff et Noella Pontois qui symbolisaient, notamment dans les années 80, le ballet classique par excellence. Cette mise en évidence du couple est favorisée par le succès et la notoriété grandissante des pas de deux des grandes œuvres classiques telles que *Giselle* ou encore le *Lac des cygnes*. Ainsi, un équilibre se crée dans le recrutement au sein des compagnies de ballets. Tout comme l'Opéra de Paris, le ballet du Capitole conserve une programmation classique très riche et présente alors un effectif de 19 filles et 16 garçons. Autrement dit, il règne dans les ballets classiques, une répartition plutôt équitable du nombre d'hommes et de femmes, par contre les femmes sont soumises à une plus forte concurrence étant donné qu'elles sont plus nombreuses dans les écoles de formation (conséquence sur le niveau et les exigences requis¹⁵⁶). Dans ses travaux sur le marché du travail de la danse contemporaine, P.E. Sorignet met en évidence un déséquilibre dans l'accès à l'emploi entre les hommes et les femmes. Il insiste notamment sur le fait que les danseuses en quête de travail sont plus nombreuses que leurs homologues masculins. La concurrence est alors beaucoup plus forte entraînant une élévation du niveau de compétences et donc de formation. Comme le montre D. Pasquier¹⁵⁷, pour les artistes plasticiens, le fait d'effectuer une formation artistique d'excellence est une condition nécessaire mais pas suffisante pour garantir une réussite professionnelle chez les femmes.

De même, sur le marché du travail de la danse classique, il semblerait que l'hexis corporelle joue un rôle déterminant notamment dans la sélection des femmes. En effet, on attend de la danseuse qu'elle maîtrise les éléments techniques académiques, mais aussi qu'elle ait un corps répondant aux exigences esthétiques du ballet. Ainsi, lors du recrutement, les caractéristiques physiques ne semblent pas intercéder de la même manière pour les filles que pour les garçons. Le regard sur le corps féminin est beaucoup plus normatif et largement influencé par les codes académiques. En assistant aux cours ainsi qu'aux répétitions d'un ballet de province, l'hétérogénéité des corps masculins s'est révélée flagrante face à l'homogénéité des corps féminins. En effet, on pouvait compter presque autant de physiques différents que de danseurs présents dans le studio : des grands (1, 97m) avec une musculature très fine et une façon de se mouvoir très féminine, des grands (1, 90m), mais avec une masse musculaire plus importante et un physique plus imposant, des moins grands (1, 80m) avec une même variation de gabarits, des petits (1, 70m) voire très petits (1, 60m), plus ou moins

¹⁵⁶ P.E. Sorignet, *le métier de danseur contemporain*, op.cit.

¹⁵⁷ D. Pasquier, *Carrière de femmes, l'art et la manière*, *Sociologie du travail*, 4, 1983, pp. 418-431.

musclés et massifs ou encore puissants. De ces physiques découlent des qualités de mouvements différentes, des sensibilités diverses entraînant l'imaginaire du spectateur dans des sens parfois opposés. L'entretien avec le maître de ballet viendra alors justifier cette hétérogénéité des critères de sélection face à un corps masculin et un corps féminin : *« Nanette¹⁵⁸ aime bien l'individualité et ne veut pas de danseurs qui se fondent partout ! Elle a un répertoire si large qu'elle a besoin de quelqu'un pour chaque style. Pour les garçons, elle est vraiment sur la logique : j'ai besoin de telles qualités et de tels physiques pour ça ou ça. Pour les filles, c'est beaucoup moins flagrant : elles ont des types différents mais toutes la même physique, exceptées les deux solistes puisqu'il y a, à la fois la plus grande et la plus petite de la compagnie ! »*

Bien entendu, nous ne pouvons pas généraliser ces éléments issus d'une observation réalisée dans un contexte bien précis. Cependant, ils nous permettent de mettre en évidence certains critères de différenciation entre les hommes et les femmes sur le marché du travail de la danse classique, même si comme nous venons de le montrer, les sélections sont en partie dépendantes des attentes et des goûts des directeurs artistiques ou des chorégraphes.

5. Conclusion

La vocation est ainsi « la justification d'un choix professionnel » en même temps que « la réalisation d'un destin d'exception fondé sur la reconnaissance d'aptitudes individuelles et réclamant un investissement total de l'individu¹⁵⁹. » La mise en avant de la vocation artistique participe alors à la valorisation de l'activité artistique dans un contexte d'ascension sociale collective, faisant émerger ainsi l'image nouvelle d'un artiste travaillant sans cesse ce don dans une logique de désintéressement complet.

Malgré le caractère subjectif de la vocation revendiqué par les artistes eux-mêmes, ainsi que son indétermination apparente, nous avons montré dans ce chapitre, qu'il existe bien des conditions sociales de formation et de matérialisation des vocations artistiques. La première condition renvoie à la constitution socio-historique de ces activités comme des métiers à vocation et la seconde condition est l'adhésion individuelle à cette croyance, favorisée par les familles, les instances de formation et les institutions qui composent le monde professionnel de la danse. Par le récit, avec le temps, la vocation artistique est reconstruite, retravaillée, c'est-à-dire que les danseurs vont rationaliser leurs choix ou au contraire, enchanter l'histoire.

¹⁵⁸ Nanette est la directrice de la danse au sein de la compagnie. C'est elle qui a en charge le recrutement des danseurs.

¹⁵⁹ C. Suaud, « Contribution à une sociologie de la vocation : destin religieux et projet scolaire », *Revue Française de Sociologie* XV, 1974, p. 75.

Si ce travail de reconstruction à l'œuvre dans le récit comporte le risque d'une « création artificielle de sens¹⁶⁰ », il participe activement à la construction de l'identité d'artiste. Des éléments biographiques se trouvent réinterprétés à la faveur du récit et positionnés comme jalons d'une vocation progressivement naissante ou soudainement révélée, qui se concrétise ou non par la suite. Cette « découverte » de la vocation associée à l'incorporation des normes au sein des institutions de formation qui jouent à la fois un rôle de transmission mais aussi de contrôle va constituer l'entrée dans la Carrière pour le danseur interprète. Ils vont ainsi intérioriser les diverses modalités professionnelles qui leur permettront de fonctionner dans ce groupe des pairs construit comme une élite consacrée. Une fois que le danseur est inséré sur le marché du travail, ce sont les compagnies qui vont prendre le relais des institutions de formation le maintenant volontairement dans cet enfermement symbolique et valorisant le discours artistique au détriment de certaines réalités professionnelles. Dans ce contexte, nous pouvons dès lors nous interroger sur le positionnement et le maintien de l'engagement du danseur à l'intérieur de ces institutions. Si la socialisation professionnelle tend à cultiver l'appartenance à cette élite consacrée, comment peut-on faire face à la brièveté de la carrière ainsi qu'aux différents facteurs qui viennent questionner la vocation artistique initiale ? L'après-danse devient-il finalement une fatalité que le danseur doit obligatoirement affronter dans des circonstances souvent douloureuses ou au contraire, peut-il faire l'objet d'une mobilisation de capitaux minutieusement calculée et anticipée ?

¹⁶⁰ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », op. cit., p 69.

Chapitre 2

**D'une activité principale
à
une activité secondaire**

« *Le métier d'un homme est l'une des composantes les plus importantes de son identité sociale* » [E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, 1996, p.76]

En effet, comme s'attache à le montrer E.C.Hughes, le métier représente souvent l'un des éléments pris en compte pour porter un jugement sur quelqu'un, et certainement l'un des éléments qui influence le plus la manière dont on se juge soi-même. Ainsi, l'auteur remarque que dans notre société, ceux qui exercent un métier cherchent souvent à l'élever dans la hiérarchie professionnelle en le transformant en « profession », c'est-à-dire en tentant de modifier l'idée que peut s'en faire le public mais également de modifier leur propre conception d'eux-mêmes et de leur travail. Autrement dit, la tendance à la « professionnalisation¹⁶¹ » d'un métier correspond à la mobilité collective d'une partie de ses membres. Dès lors, dans ce travail de recherche, nous pouvons nous interroger sur les étapes de cette construction dans le cadre de la danse classique de manière à saisir tous les enjeux liés à l'évolution de la carrière artistique.

Si nous avons pu montrer préalablement que l'apprentissage¹⁶², notamment par la fabrication et l'imposition des normes, détermine l'engagement dans la Carrière, il semble maintenant important de considérer son maintien ou non, en croisant, comme le fait E. Goffman¹⁶³, deux structures : celle de l'institution et celle d'une biographie. Dans cette troisième partie, il s'agira donc, dans un premier temps, de relever les éléments contribuant à définir la profession de danseur, qui nous permettront ensuite de mettre en évidence la nécessité du deuil du statut d'artiste, processus plus ou moins long et difficile, pour pouvoir envisager un après-danse. Nous essaierons ainsi de comprendre quels sont les éléments de la trajectoire qui donnent la possibilité au danseur d'envisager ou de préparer une conversion des capitaux accumulés tout au long de la Carrière. Nous opterons donc dans ce travail de recherche, pour un positionnement théorique qui s'intéresse « aux changements plutôt qu'à la stabilité, à la notion de processus plutôt qu'à celle de structure¹⁶⁴ ». Ainsi, nous considérerons la sortie du métier et donc la reconversion, non pas comme un état, mais comme une transformation qui relève de séquences clairement identifiables. Comme le fait M. Darmon dans son étude des Carrières anorexiques, nous nous intéresserons donc aux ruptures plutôt qu'aux continuités, de manière à identifier les changements probants de la carrière du danseur qui lui permettent

¹⁶¹ Terme employé par E.C. Hughes pour définir ce processus de transformation de métier à profession. *Le regard sociologique*, op. cit., p. 77.

¹⁶² Dans ses travaux sur les carrières déviantes, Becker met en avant l'importance de l'apprentissage pour s'engager dans une carrière. Il met ainsi en évidence le rôle essentiel du collectif dans la construction identitaire notamment par le biais de l'imposition des normes.

¹⁶³ E. Goffman, *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*, op. cit.

¹⁶⁴ H.S. Becker, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. La Découverte, Paris, 2002 (1^{ère} édition 1998), p.89.

de quitter la scène. Cependant, il est important de préciser qu'étudier les Carrières, c'est certes montrer ce qui est commun, mais c'est également se pencher sur les variations individuelles. Par conséquent, nous insisterons sur cette manifestation du caractère unique des expériences individuelles, relevant tout de même d'une dimension sociale.

1. La profession de danseur classique : des orientations contradictoires

Dans ses travaux, E.C. Hughes considère les métiers comme un « faisceau de tâches », ce qui nous permet de dire qu'exercer un métier, c'est identifier et réaliser un ensemble d'actions, de « tâches » spécifiques, parfois nombreuses, qui prennent du sens les unes par rapport aux autres. G. Sapiro¹⁶⁵, quant à elle, précise que les activités artistiques se distinguent de la plupart des professions organisées notamment en ce qui concerne ce rapport au faisceau de tâches qui constitue le métier. Selon elle, plutôt que des positions toutes faites, impliquant des tâches fixées au préalable auxquelles il faudrait s'ajuster, les activités artistiques ressemblent davantage à des positions à faire. A la routinisation des tâches et à l'interchangeabilité de leurs exécutants, elles opposent le charisme d'une personnalité unique, dont le nom propre constitue le capital symbolique, à la compétence certifiée, le don individuel, au principe d'utilité qui régit les sociétés capitalistes, la gratuité des biens symboliques : l'orientation vers ces activités étant donc conçue comme l'expression d'une vocation. Dès lors, les métiers à vocation représentent des activités relativement rares, impliquant l'idée de mission, de service à la collectivité, de don de soi et de désintéressement. Ils requièrent, comme nous l'avons vu précédemment, une forme d'ascèse, un investissement total dans l'activité considérée comme fin en soi. E. Freidson insiste d'ailleurs sur le fait que l'exécution même d'un métier de vocation n'obéit pas au besoin du gain matériel, mais plutôt au désir d'exercer une activité pour elle-même, pour la passion qu'elle suscite.

Cependant, quand on considère les activités artistiques, il est important d'identifier et donc de dissocier les différentes positions qui composent ce champ. En effet, ce terme générique regroupe bien entendu des arts différents (musique, peinture, littérature...) mais également des tâches distinctes renvoyant à des statuts et à des constructions sociales spécifiques. En effet, dans le cadre de la danse, nous pouvons clairement distinguer les activités de création des métiers d'interprètes, dans lesquels les instances de formation prennent largement en charge le « dressage » des corps dès le plus jeune âge. Comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, en choisissant de travailler dans le domaine de la danse classique, la

¹⁶⁵ G. Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Vocations artistiques*, op. cit., p.5

réflexion s'est, de fait, orientée vers les interprètes, largement majoritaires dans ce style de danse qui laisse finalement assez peu de place à la créativité et à l'initiative personnelle. Or, même si la vocation est ainsi « la justification d'un choix professionnel » en même temps que « la réalisation d'un destin d'exception fondé sur la reconnaissance d'aptitudes individuelles et réclamant un investissement total de l'individu¹⁶⁶ », le travail de terrain réalisé nous conduit à nuancer cette position socialement construite de l'artiste désintéressé, tirant peu de profits de son activité, libre de toute contrainte économique et sociale, se contentant de ressources incertaines et occasionnelles et vivant intensément des moments extraordinaires exempts de toute routine. En articulant la situation objective du danseur et ses « significations intimes¹⁶⁷ », nous essaierons de mettre en exergue toute l'ambiguïté liée à la définition de la profession de danseur.

1.1. Une savante conjugaison d'individualisme et de communautarisme

Pour E.C. Hughes, la notion de profession fait obligatoirement référence au collectif, c'est-à-dire à l'ensemble des membres qui l'exerce. Par conséquent, elle requiert une étroite solidarité et un engagement profond. Or, dans le monde de la danse, la référence au collectif des danseurs interprètes s'avère très présente. Le sentiment d'appartenance à un groupe particulier apparaît de manière récurrente chez les danseurs interrogés, allant même jusqu'à la comparaison avec la sphère intime de la famille :

« Les danseurs emploient souvent le terme de famille pour désigner le ballet, mais c'est vraiment ça. On se retrouve dans un groupe qui, au final, ne fait plus qu'un. » [Amélia, 38 ans, professeur de danse dans un CNR]

« Quand tu rentres à l'Opéra, tu fais partie de la maison. C'est comme ça... On est un peu comme une grande famille. On partage beaucoup de choses, des bonnes mais aussi des moins bonnes ! L'Opéra, c'est chez toi ! » [Jean, 62 ans, professeur à l'école de l'Opéra de Paris]

En effet, les modes d'organisation de la profession (cours collectifs, tournées, spectacles...) nous amènent à considérer le métier de danseur plutôt sous l'angle communautaire. Or ce versant de l'identité artistique largement mis en avant par les danseurs se trouve confronté,

¹⁶⁶ C. Suaud, « Contribution à une sociologie de la vocation : destin religieux et projet scolaire », *Revue Française de Sociologie*, XV, 1974, p. 75.

¹⁶⁷ E. Goffman, *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*, op. cit.

dans la réalité des faits, au besoin de différenciation ainsi qu'à la recherche de singularité contribuant à définir cette appartenance au collectif des danseurs interprètes. Cette « *grande famille des danseurs* » est alors en proie à des passions et à des intérêts qui ne peuvent que remettre en question un sincère communautarisme. Comme le souligne P.M. Menger à propos des comédiens, on assiste à un « épanouissement de l'artiste à travers le culte de l'individualisation¹⁶⁸ ». Ils éprouvent alors la nécessité de se distinguer des autres afin de s'assurer une stabilité professionnelle ou une évolution de carrière. De l'instance de formation à la compagnie en passant par l'insertion professionnelle, la mise en concurrence incessante des danseurs (concours, auditions, examens, prix...) ainsi que la subjectivité des critères de sélection (goûts et préférences des chorégraphes, des employeurs ou du public) contribuent à façonner ce sentiment individuel voire égocentrique. Ainsi, plongé dans ce contexte de rivalité, le danseur s'enferme progressivement dans le culte de la performance individuelle, toujours en quête de perfection. « *A force de nous comparer et de nous critiquer en permanence, ça fait des gens perfectionnistes jamais contents d'eux-mêmes !* » Silvia insiste sur les conséquences de cette concurrence exacerbée qui, depuis sa formation, l'a cantonnée dans une insatisfaction permanente de son travail, cherchant à faire toujours mieux de manière à conserver sa place au sommet de la hiérarchie. Amélia, quant à elle, n'a pris conscience de cet enfermement qu'une fois partie de la compagnie : « *Quand tu es danseur, tu es seul ! Tu as un rapport au travail particulier : tu es complètement seul avec cette image dans le miroir. Finalement, tu ne travailles que sur toi et ton image. Même si tu dances avec ton partenaire et le corps de ballet, il n'en demeure pas moins que tu es seul. Mais tu ne t'en aperçois pas quand tu ne connais que ça ! De toute manière, tu n'as pas trop le choix, il faut être égoïste pour réussir. C'est finalement comme les sportifs de haut niveau : c'est toujours gagner, gagner et donc réussir !* »

Cet extrait met en avant la nécessité de l'incorporation des modalités de travail de la danse classique centrées sur l'individu qui constitue la condition même d'appartenance à ce collectif si particulier des danseurs interprètes. Autrement dit, la définition même de l'artiste comme un être à part intégré dans une élite consacrée passe par la recherche d'une véritable singularité, indispensable pour s'engager dans cette profession.

Cependant, ce savant mélange d'individualisme et de communautarisme dans le discours des danseurs prend des proportions différentes selon la position des individus. En effet, au cours

¹⁶⁸ P.M. Menger, *La profession de comédien, formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit., p.386

des entretiens, une grande majorité de danseurs de corps de ballet a critiqué de manière très virulente cet individualisme qui donne lieu, à leurs yeux, à un véritable « *culte de l'ego* ». Nous pouvons retrouver dans leur propos des critiques très acerbes : « *Le culte de l'individualisme dans le milieu de la danse, c'est un vrai sujet d'étude ! On trouve des personnes totalement inadaptées à la vie ! Elles n'existent que dans cet univers-là, mais elles ne s'en rendent pas compte ! Bon, après c'est des choix de direction, des questions de relationnel aussi ! Mais du coup, ça donne des individualités qui ne dansent que pour elles-mêmes ! Au Capitole, chacun fait son spectacle, comme il ferait son marché, même si les danseurs sont ensemble sur scène. Et là, c'est vraiment le côté qui ne me plaît pas dans la danse.* » Sébastien vient de quitter, à 37 ans, le corps de ballet du théâtre du Capitole pour monter une petite compagnie de danse contemporaine avec un ami danseur. Il est resté 7 ans au sein du ballet et, comme il était plutôt en fin de carrière, il n'a connu aucune évolution dans la hiérarchie. Si l'on observe son parcours professionnel, on s'aperçoit que sa présence au Capitole répond plutôt à une logique de déclassement. En effet, son CV indique une succession de postes intéressants dans des compagnies réputées qui s'achève par l'intégration du ballet du Capitole suite à une blessure grave au niveau du dos. On constate alors, dans son discours, une valorisation de sa nouvelle position sociale favorisant ainsi le collectif au détriment de l'individuel : « *Moi, j'ai toujours perçu la danse comme le plaisir d'appartenir à un ensemble, comme la possibilité avec un groupe de faire quelque chose de fort. Et puis finalement je me suis aperçu, en tout cas à Toulouse, que c'est l'individualisme qui trône et ce n'est pas le côté que je préfère en danse. On oppose les solistes au corps de ballet... et pour moi, c'est plus facile de danser seul qu'avec les autres car c'est uniquement la satisfaction de soi-même, pour soi-même. Bien sûr c'est quelque chose qui me plaît vu que j'ai choisi ce métier-là, mais j'ai des sensations plus grandes dans la relation de plaisir, de force avec le groupe. J'ai besoin de sentir cette espèce de vibration collective, un petit peu comme dans les chœurs.* » Cette primauté de l'ensemble sur l'individu est également présente dans le discours d'autres danseurs et danseuses et notamment parmi ceux qui appartiennent toujours au corps de ballet à la fin de leur carrière. Stéphanie, par exemple, justifie son statut de corps de ballet par le manque d'ambition dont elle a fait preuve à ses débuts : « *Je crois que je ne suis pas, et c'est un défaut des fois, je ne suis pas hyper ambitieuse dans mon boulot ! Donc le petit truc qu'on me donnait me suffisait largement. Et puis, comme je te dis, cette mentalité de corps de ballet, de groupe, de travail de groupe me correspond vraiment, plus que l'individualité.* »

En outre, elle précise que la stabilité professionnelle liée à ce statut lui permet de s'investir dans son quotidien avec sa famille. Ainsi, en étudiant plus finement les carrières de Sébastien

et Stéphanie, nous pouvons faire l'hypothèse que la valorisation du collectif permet à ces artistes en fin de carrière de justifier leur position au sein de la hiérarchie et de se diriger progressivement vers une nouvelle sphère sociale (famille) et/ou professionnelle (gérer une compagnie contemporaine). En insistant sur la notion de groupe, ils continuent ainsi à défendre leur appartenance à ce monde à part mais ne sont plus tenus à cet investissement corps et âme nécessaire à l'entrée de la carrière.

A l'inverse, nous pouvons noter, surtout chez les solistes, un maintien de cet investissement basé essentiellement sur la recherche de performance jusqu'à la fin de la carrière. La trajectoire d'Amélia illustre parfaitement cet enfermement lié à cette quête de la perfection, imposée par les institutions. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle pousse la valorisation de l'individualité à son paroxysme : *« C'est quand on arrête qu'on se rend compte de l'abnégation que ça demande, de cette rigueur, et que tout tourne autour de ça. C'est ce qui justifie ce côté bulle et égoïste ! Même quand j'allais sur scène, je ne m'apercevais pas que le public était là. Tout ce qui m'importait, c'était de faire bien ce que j'avais à faire. Je n'ai jamais pu prendre les applaudissements du public comme une récompense ou une reconnaissance du travail. Je n'en avais pas conscience. Et puis, on ne le recherche même pas en fait. Finalement le travail qui me plaisait le plus, c'était le travail en studio, la scène étant forcément une délivrance de tout ce travail fait. Donc, mon propre plaisir c'était plus de contenter mon chorégraphe que le public. Je commence tout juste à comprendre le problème ! Par contre, chaque fois, ça a été agréable de parler avec les gens qui ont apprécié, qui ont découvert quelque chose, ça c'est génial ! Là, je comprenais tout d'un coup que je n'étais plus toute seule. »* Afin de répondre au mieux aux exigences professionnelles imposées par les institutions, notamment prestigieuses, Amélia a donc complètement incorporé cette nécessité du travail dans une logique de différenciation et de perfection, qui lui permettait de maintenir son engagement au plus haut niveau.

Comme nous venons de le voir, la profession de danseur se construit, entre autre, autour de la dialectique individualisme/communautarisme. En effet, d'un côté il a le sentiment d'appartenir à un collectif particulier, celui des danseurs interprètes et d'un autre côté, il entretient un rapport très fort à la singularité qui lui permet de poursuivre son activité professionnelle. En outre, en avançant dans la carrière, il semblerait que cette dialectique soit travaillée différemment selon les positions occupées par les danseurs au sein du ballet. Ainsi, nous pouvons émettre l'hypothèse que le positionnement vis-à-vis de cette dialectique permet

une remise en question de la vocation initiale, modifiant ainsi la perception que le danseur peut avoir de lui-même et de son statut professionnel.

1.2. Liberté artistique et pression socio-économique

Malgré le caractère subjectif de la vocation revendiqué par les artistes eux-mêmes, ainsi que son indétermination apparente, nous avons montré dans la partie précédente qu'il existe bien des conditions sociales de formation et de matérialisation des vocations artistiques. La première condition renvoie à la constitution socio-historique de ces activités comme des métiers à vocation et la seconde condition est l'adhésion individuelle à cette croyance, favorisée par les familles, les instances de formation et les institutions qui composent le monde professionnel de la danse. Par le récit, avec le temps, la vocation artistique est « reconstruite » : les danseurs rationalisent les choix ou, au contraire enchantent l'histoire. Si ce travail de reconstruction à l'œuvre dans le discours comporte le risque d'une « création artificielle de sens¹⁶⁹ », il participe activement à la construction de l'identité d'artiste. Des éléments biographiques se trouvent ainsi réinterprétés à la faveur du récit et considérés comme jalons d'une vocation progressivement naissante ou soudainement révélée.

Cependant P.M. Menger insiste sur le fait qu'aujourd'hui il semble impossible de considérer l'activité artistique comme « une fascination narquoise où se mêlent l'attrait pour un espace professionnel de liberté et d'auto-détermination, le soupçon de frivolité, d'improductivité.¹⁷⁰ » Autrement dit, s'intéresser aux activités artistiques du point de vue professionnel, c'est obligatoirement considérer leurs relations d'interdépendance avec le système économique dans lequel elles se développent. Précédemment, nous avons pu mettre en exergue la nécessité pour le danseur de s'inscrire dans une recherche permanente de singularité à des fins d'insertion professionnelle ou d'évolution de carrière. En effet, le principe d'originalité cher aux artistes suscite un besoin de différenciation entraînant par la suite un système de concurrence exacerbée qui, comme le souligne P.M. Menger, ressemble à l'organisation capitaliste des marchés avec sa recherche du profit par l'innovation. Là aussi, nous pouvons cependant relever une orientation contradictoire car si l'innovation demeure le maître mot dans le secteur artistique, il ne faut pas omettre qu'il est particulièrement hanté par le souci de conservation et de préservation des biens culturels produits. La danse aujourd'hui semble donc s'inscrire dans cette mouvance puisqu'elle donne à voir à la fois pléthore de créations contemporaines toujours en quête d'originalité, mais également une vitrine traditionnelle et

¹⁶⁹ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », op. cit., p. 69.

¹⁷⁰ P.M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p.7

académique, par le biais des ballets classiques et plus particulièrement par l'Opéra de Paris, dépositaire de cette culture classique. L'administrateur de la danse de l'Opéra confirme cette double inscription dans le paysage chorégraphique actuel en rappelant les missions auxquelles ses danseurs doivent répondre : « *« Dans nos missions, il y a aussi le fait d'aller en province montrer cette danse académique car c'est quand même l'ensemble de la collectivité française qui nous finance. En plus du fait de tourner en France, nous avons aussi pour mission d'aller à l'étranger pour le rayonnement de la culture française. L'idée générale c'est de représenter la danse classique académique qui est le socle sur lequel s'appuient la formation des danseurs et leur art, mais au-delà de ça, nous avons aussi pour mission de présenter des ballets hors répertoire, c'est-à-dire soit des ballets déjà créés pour d'autres compagnies, soit des créations qui sont systématiquement imaginées par des chorégraphes invités. »*

Ainsi, le marché tend à exploiter à la fois les valeurs sûres de la danse classique tout en s'insérant dans le cycle des innovations de la danse contemporaine. Autrement dit, même si les danseurs présentent l'art comme étant rebelle à toute domestication par le marché, sa production l'inscrit de fait dans le jeu social et économique de nos sociétés. Pris dans cet engrenage, l'artiste s'approprie alors ce système qui le fait vivre et exister en tant que tel. Derrière ce discours basé sur la croyance en un destin extraordinaire largement influencée par la représentation mythique de l'artiste non perverti par les aspects pécuniaires de la production, on peut observer en filigrane des négociations permettant au danseur de se positionner au mieux dans le jeu des contraintes socio-économiques. Par exemple, en enquêtant au sein du ballet du Capitole, nous avons pu mettre en exergue la gestion que les danseurs faisaient de leur statut professionnel. En effet, dans le cadre de cette compagnie, les danseurs ont le statut d'employés de la ville, ce qui leur confère une certaine sécurité d'emploi répondant à un cadre législatif très précis. Au moment de leur première embauche, les danseurs signent un CDD d'un an qui peut être renouvelé cinq fois. Au terme de ces cinq années, il est obligatoirement transformé en CDI si le danseur reste dans la compagnie. Or, nous pouvons observer que des stratégies se dessinent progressivement par rapport à ce statut. Malgré un discours récurrent sur la liberté de l'artiste, les danseurs interrogés apprécient le confort que procure un CDI. En effet, celui-ci les met à l'abri financièrement et leur permet de se projeter plus sereinement dans l'avenir, que ce soit dans la danse ou dans des projets autres. Dans un premier temps, il est intéressant de noter que la grande majorité des danseurs du ballet profitent de cette stabilité d'emploi et de la régularité du travail pour cumuler d'autres cachets avec d'autres compagnies. Toujours sous couvert d'enrichissement artistique, le

danseur du Capitole multiplie les contrats occasionnels, notamment à l'étranger¹⁷¹. John, jeune danseur à un an du CDI, explique son fonctionnement : *« On a une bonne situation ici car on a 6 semaines de congés par an : on est fonctionnaire. En plus, on rattrape pas mal de jours parce que pendant les tournées, ça arrive souvent qu'on travaille le dimanche ou encore les jours fériés. Donc pour chaque jour férié, on a deux jours de congés en plus. Alors généralement, on finit avec 8 semaines de vacances ! Donc moi, je fais des vacances pendant deux semaines, ça me suffit et après je trouve des contrats. Par exemple, des fois, c'est un chorégraphe qui veut faire une série de 3 ou 4 spectacles, alors il engage un groupe de gens pendant un mois pour faire les répét' et les spectacles. Il y a 2 ans, j'ai fait deux semaines dans une jeune compagnie en Angleterre. En fait, ils invitaient des gens du corps de ballet d'ailleurs pour faire les premiers rôles dans leur ballet. Alors, c'est dans les classiques que tu connais déjà, tu arrives sur place, tu as du genre deux jours de répét', un jour sur scène et trois ou quatre spectacles. Donc, j'ai fait ça aussi. C'est important d'aller voir d'autres pays, travailler avec d'autres gens... Ça ouvre l'esprit. Quant à gagner plus de sous, ça ne me déplaît pas non plus, on va dire... Donc, il y a beaucoup de raisons. C'est un mélange de tout, il n'y a pas une raison qui me fait partir ! »* Le statut proposé par le théâtre du Capitole leur assure donc un revenu fixe et régulier tout en leur donnant la possibilité d'entretenir leur vocation et donc leur identité d'artiste par le biais de ces contrats ponctuels dans d'autres compagnies. Ils conservent ainsi le moyen de cultiver leur réseau de relations, leur croyance et leur engagement dans la profession.

Pour d'autres, cette stabilité d'emploi représente le moyen de préparer l'après-danse, comme si l'obtention d'un CDI venait mettre un terme à leur engagement. Par exemple, Oskar, danseur dans le corps de ballet depuis maintenant 6 ans sans aucun espoir d'ascension professionnelle, exprime son impatience quant à l'obtention du CDI pour pouvoir penser son avenir en dehors de la danse : *« Bon Toulouse, je pensais y rester un an et changer de compagnie, mais finalement après la première année, j'en ai eu marre des contrats de six mois et encore six mois, alors je suis resté pour une deuxième année. Je n'avais plus envie de faire des auditions et je me vois pas maintenant à 29 ans passer des auditions pour être danseur de corps de ballet dans une autre compagnie. Et puis aussi ça fait presque 6 ans que je suis là, alors j'attends mon CDI. Si je ne finis pas, c'est comme si j'allais jusqu'à la fin et que, lorsqu'on me propose la sécurité, je réponde que ça ne me va pas ! J'attends donc mon*

¹⁷¹ Nous rappelons que le recrutement du ballet du Capitole est international et que nous pouvons compter près de 15 nationalités différentes en son sein. Ainsi, lors de vacances, il est très fréquent d'observer un retour dans les écoles ou les compagnies d'origine sous forme de cachets.

CDI et je serai un peu plus tranquille pour réfléchir. Je n'ai plus besoin d'impressionner pour rester et donc je crois que va commencer une période où je vais pouvoir chercher quelque chose à faire. » Oskar aspire donc à cette stabilité qui lui permettra d'envisager une fin de carrière sereine et un après danse qui lui convienne. Autrement dit, il profite des avantages économiques de sa situation professionnelle pour réinvestir une nouvelle sphère sociale. On s'aperçoit très nettement que le discours d'Oskar ne se base plus sur la valorisation du statut de l'artiste indépendant et libre, mais qu'au contraire, il insiste sur la dimension opposée qui lui permet de se désengager vis-à-vis de cette carrière qui lui a demandé un profond investissement jusqu'alors.

Ainsi, la danse en tant que monde artistique compose avec les pressions de l'efficacité économique et les critères de profitabilité, non pas pour s'en exonérer, comme le voudrait le discours basé sur la croyance, mais pour les accommoder à leurs principes, en témoignent, non seulement le comportement à la fois individualiste (entrepreneurial) et communautaire des danseurs, les jeux concurrentiels, l'investissement massif des politiques publiques ainsi que leurs modes d'organisation. En s'intéressant aux trajectoires individuelles, nous pouvons remarquer l'hétérogénéité des rapports des danseurs vis-à-vis de ces contraintes économiques qui semblent relever de négociations très fines durant les différentes phases de la Carrière et notamment au moment d'envisager de quitter le métier.

1.3. Un travail du corps entre norme et déviance

La rigueur qu'impose la pratique de la danse classique s'inscrit, au fil des institutions, dans les corps construisant ainsi des rapports particuliers à celui-ci qualifiés de « normaux » ou encore « naturels » par les danseurs. S'engager dans une Carrière, c'est donc progressivement incorporer les codes en vigueur dans le monde académique façonnant ainsi l'outil de travail dans le but de répondre au mieux aux exigences des institutions. Ainsi, l'organisation même du travail intègre cette obligation de l'entretien incessant du corps. En effet, au sein d'une compagnie de ballet, toutes les journées débutent par 1h 30 de cours, l'objectif étant à la fois de préparer le corps aux répétitions mais également de le rendre toujours plus performant par le développement des qualités musculaires et articulaires permettant la démonstration d'une souplesse quasi surnaturelle. « *La barre du matin faisait vraiment partie du boulot.* » Lorenzo, aujourd'hui maître de ballet, se souvient de cette organisation très routinière qui considérait l'entretien physique et technique du corps comme une tâche parmi toutes celles du faisceau qui compose le travail du danseur. Ainsi, le travail quotidien du corps encouragé par

cette recherche permanente de performance devient une modalité professionnelle qui contribue à construire cette identité du danseur. « *Etre danseur dans un ballet classique, c'est être perfectionniste ! Tu es finalement obsédé par quelque chose que tu n'atteindras jamais.* » [John, 24 ans, danseur corps de ballet]

Les travaux de S. Faure¹⁷² soulignent que ce corps classique se construit par une succession d'exercices formels basés sur une « grammaire codifiée de gestes, de positions et d'attitudes ». Le rapport au corps des danseurs classiques renvoie donc à un ensemble de contraintes physiques, parfois douloureuses, suscitant un suivi médical minutieux. Par le récit, on comprend vraiment que le danseur entretient son corps à la façon d'un outil de travail. Cependant, nous pouvons remarquer qu'en fin de carrière, cette volonté d'entretien s'émousse progressivement, faisant place à la difficulté et à la douleur que peut provoquer un tel investissement physique. Dany, 35 ans, aujourd'hui photographe revient régulièrement au cours de l'entretien sur l'implication physique que nécessite une telle profession : « *La danse classique, ça fait très mal ! Ce n'est pas un sport, mais physiquement, c'est tout aussi exigeant. Tu es presque toujours dans la douleur et même tu en redemandes !* ». John, danseur plus jeune (24 ans), exprime lui aussi l'intensité physique de la danse, mais conserve toujours cette croyance qui lui permet de poursuivre son engagement, à la différence de Dany : « *Je crois qu'on est un peu masochiste ! Ce n'est pas facile tous les jours de se lever et de se casser le corps toute la journée. Il faut qu'à la fin, il y ait un plaisir, sinon tu ne tiens pas. On a tous besoin de cette perfection de mouvement, de beauté et chaque jour, on est là pour essayer de l'atteindre. Mais je ne te mens pas quand je te dis qu'il y a des moments un peu durs pour se motiver, surtout lorsque ce qu'on fait à ce moment-là ne plaît pas trop. Ça m'est arrivé aussi d'avoir des musiques que je détestais, alors pour te motiver ces jours-là... Ce n'est pas toujours facile non ! Mais encore une fois, on ne serait pas là si on n'avait pas la passion pour le faire et on ne serait pas là si on ne voulait pas avoir plus. Moi, je suis dans le corps de ballet, mais je ne compte pas y rester. Je suis là tous les jours pour être promu éventuellement dans un grade au-dessus. Après, je crois que dans les grades au-dessus, j'en ai beaucoup discuté avec Paola, tu as la pression pour rester le meilleur et même d'être encore mieux pour que les autres soient encore plus loin derrière. Il faut toujours prouver que tu mérites d'être premier danseur ou première danseuse. Donc je pense qu'il y a toujours une sorte de truc qui te pousse. Il y a aussi les profs qui encouragent ça. Je ne veux pas dire qu'ils font un concours entre les danseurs de la compagnie, mais ils instaurent un peu de*

¹⁷² S. Faure, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, op. cit.

compétitions. » Les propos de John mettent vraiment en évidence l'importance du travail sur le corps lorsqu'on s'investit dans cette profession artistique. En outre, comme nous avons pu le remarquer dans les instances de formation, l'institution, en valorisant l'exploit personnel et le dépassement de soi, encourage cette quête de l'inaccessible qui passe notamment par un travail permanent du corps.

Mais si la recherche de performance semble au cœur des préoccupations du danseur, l'apparence joue également un rôle essentiel dans la professionnalisation. En effet, la danse est avant tout un métier de représentation où le corps est mis en scène. Le spectateur assis dans son fauteuil regarde et détaille ce corps en mouvement afin de juger de son esthétique. Cela est d'autant plus vrai qu'en danse classique, le corps, surtout celui de la danseuse, est extrêmement normé et exposé au travers de costumes moulants ou transparents, suggérant l'évanescence et donnant à voir ses moindres détails. Le corps est donc considéré comme un capital issu d'un constant contrôle de soi, engageant l'acceptation de la souffrance physique qui s'accompagne, dans la vie de tous les jours, de pratiques ascétiques. Il correspond à des critères clairement explicités par les institutions et totalement incorporés par les danseuses. *« Il faut avoir un corps parfait, un corps de danseuse, sinon tu n'arrives à rien. »* Ce corps parfait doit être longiligne, presque décharné pour garder cette image de la danseuse diaphane. Les exigences physiques sont donc très importantes en danse classique et si la danseuse veut espérer faire une carrière, elle doit incorporer ces exigences transmises au cours de la formation et réitérées tout au long du parcours professionnel. Ces critères physiques sont en quelque sorte un gage d'excellence, construit par les institutions de référence. En effet, comme Bourdieu le souligne, l'ensemble des signes distinctifs constituant le « corps perçu » est le produit d'une fabrication proprement culturelle. Ainsi, pour durer dans le métier, la danseuse met tout en œuvre pour préserver ses qualités corporelles, allant même jusqu'à user de pratiques excessives, voire déviantes telles que l'anorexie. Silvia est actuellement en fin de carrière, au plus haut niveau de la hiérarchie du ballet et souligne sa difficulté aujourd'hui à se maintenir dans une pratique alimentaire restrictive : *« J'en ai vraiment marre de faire tout le temps attention. Je ne suis absolument pas mesurée et donc je me prive. Résultat, je suis toujours en état de manque. Depuis plusieurs années maintenant je suis traumatisée par le poids et là, j'arrive à saturation. »* Depuis cet entretien, Silvia a encore perdu du poids, subissant toujours les réflexions désobligeantes de la directrice de la danse.

Extrait notes de terrain : le jour de mon rendez-vous avec la chargée de diffusion et de promotion du ballet marquait la fin des visites médicales du travail pour tout le personnel du Capitole, c'est-à-dire administratifs et danseurs. En m'entretenant avec elle, elle me confiera qu'après discussion avec l'infirmière est apparu un réel problème quant au poids des danseuses. La plupart ont refusé de monter sur la balance. Après insistance, l'infirmière a pu noter une forte proportion de danseuses en dessous du seuil de maigreur (IMC). Des cas d'anorexie sont donc largement supposés. Or, pendant mon rendez-vous la directrice est rentrée dans le bureau car un journaliste avait besoin de photos pour illustrer un article sur une création. Elle refusait que Silvia soit sur les photos car elle la trouvait trop ronde. A la sortie de mon rendez-vous, j'ai vu justement Silvia qui sortait de répétition et je l'ai trouvé très amaigrie depuis l'an passé. La chargée de diffusion me précise à ce moment-là que depuis qu'elle est rentrée au Capitole, Silvia a perdu au moins 5 ou 6 kg ! Ce qui est important pour une danseuse qui était déjà très longiligne au départ. La directrice insiste beaucoup sur la maigreur de ses danseuses. Elle n'hésite pas à leur répéter que leurs cuisses sont trop fortes et à les marteler avec ce genre de remarques. Par exemple, toute la saison dernière, une demi-soliste n'a pas été distribuée pour ces raisons-là.

Cette mise en conformité des corps peut donc amener certaines danseuses à se construire autour de nouveaux codes pouvant mettre en péril leur santé. Ainsi, l'investissement artistique semble parfois corrélé avec un engagement dans une pratique déviante contribuant encore à valoriser l'appartenance à un monde séparé¹⁷³. Nous constatons donc que telle une funambule, la danseuse oscille au fil de sa trajectoire entre une recherche permanente de perfection, tant corporelle que technique, impliquant l'incorporation de la discipline classique et des conduites excessives que l'on peut qualifier de déviantes par rapport à la norme sociale. Jean, aujourd'hui professeur de danse à l'école de l'Opéra de Paris suite à une carrière de premier danseur au sein de cette même institution, insiste sur ce qu'il juge être les principaux traits de caractère des danseurs : « *Leurs grandes qualités sont la discipline et la persévérance.* » Cette description met donc en exergue l'investissement dont le danseur fait preuve tout au long de son engagement dans cette profession artistique. Mais c'est également au nom de cet investissement « corps et âme » que les pratiques excessives trouvent leur justification. En ce sens, nous pouvons avancer l'idée que ces comportements déviants relèvent d'une construction collective, c'est-à-dire qu'ils sont partagés par les différents acteurs du champ professionnel. Si la recherche de maigreur devient la norme corporelle de référence au sein du ballet classique, celle-ci engendre encore d'autres comportements déviants, comme par exemple l'usage abusif de drogues licites (cigarette, médicaments coupe-faim) ou même illicites (cocaïne) ; ces choix de consommation étant principalement motivés, dans le récit, par un besoin « d'aide » pour conserver sa place ou pour progresser, sans nécessairement reconnaître leur aspect déviant. En effet, suite au parcours déjà réalisé ou aux actions déjà

¹⁷³ En référence aux travaux de M. Darmon sur les Carrières anorexiques, op. cit.

menées, prise dans les mécanismes institutionnels, la danseuse estime qu'elle doit adopter certaines lignes de conduite, faute de quoi nombre de ses activités se verraient compromises. Lors d'un entretien, Silvia allume sa cinquième cigarette et voyant que je l'observe, elle avance ses arguments : « *Oui, je sais, je devrais arrêter ou essayer d'en fumer moins, mais je n'arrive pas à m'en passer. J'ai commencé parce que ça m'empêchait d'avoir faim et puis c'est devenu une habitude.* » Cette justification revient de manière récurrente dans le discours des danseuses qui se retrouvent à chaque pause, à l'extérieur du studio, pour fumer.

De façon plus générale, nous pouvons constater que les danseurs s'inscrivent dans un processus de « justification » de la déviance en utilisant des techniques de neutralisation¹⁷⁴. Lorsqu'une action est entreprise pour satisfaire des intérêts personnels légitimes, elle devient régulière ou du moins pas tout à fait irrégulière. Autrement dit, le danseur peut estimer qu'un acte, bien qu'irrégulier, est nécessaire à sa carrière ou à la construction de son identité artistique. H.S. Becker précise que « ce sont des motifs socialement appris qui sont à l'origine des activités déviantes ». Or, dans le discours des danseurs, et essentiellement des hommes, on retrouve comme principale justification la mise en avant de la représentation mythique et partagée par le plus grand nombre de l'artiste vivant intensément sa jeunesse, sans souci du lendemain. Celle-ci permet donc de rationaliser tout comportement déviant en mettant en avant l'appartenance au monde si particulier des artistes. Les échanges avec Lorenzo, ancien premier danseur dans les plus grandes compagnies européennes, aujourd'hui maître de ballet, s'inscrivent totalement dans cette logique :

« *Moi : Pour être premier danseur, tu as suivi des règles de vie ou une hygiène particulière ?*
Lorenzo: Ah non, pas du tout ! Moi, j'étais plutôt sexe, alcool et drogue ! Il fallait que je ressente l'intensité de tous les moments, sans me préoccuper des conséquences ! C'est aussi ça être dans le monde du spectacle ! »

Si ces comportements excessifs ne concernent qu'un petit nombre, ils sont intéressants à considérer car ils contribuent à façonner l'image que le danseur a de lui-même et de sa Carrière. Le maintien de la déviance sur une longue période fait de celle-ci un véritable genre de vie, organisant l'identité du danseur sur la base d'un mode de comportement déviant. Ces systèmes de justification contribuent certes à neutraliser les restes d'attitude conformiste que les déviants peuvent éprouver à l'égard de leur propre comportement, mais ils fournissent

¹⁷⁴ H.S. Becker fait référence aux travaux de Sykes et Matza qui suggèrent que « les délinquants éprouvent en fait de fortes tentations de respecter la loi et composent avec celle-ci en employant des techniques de neutralisation, c'est-à-dire des justifications de la déviance que les délinquants estiment valables, à la différence de la justice et de la société globale. » *Outsiders*, op. cit., p.51

aussi au danseur des raisons solides à leurs yeux de maintenir la ligne de conduite dans laquelle ils se sont engagés. Le danseur s'installe ainsi dans une déviance plus réfléchie et plus cohérente avec son statut d'artiste. En effet, les danseurs, par leur mode d'organisation, se trouvent fréquemment en interaction et développent ainsi une culture qui distingue leur définition de leurs activités et la définition par les autres membres de la société. H.S. Becker précise que « dans la mesure où ces cultures existent à l'intérieur de la culture de la société globale, mais en se distinguant d'elle, on les appelle souvent des sous-cultures. »

Si la danse classique se définit principalement par sa rigueur, sa discipline et son dressage des corps extrêmement normé, nous pouvons observer les déviances qu'elle peut également provoquer. La bascule vers des comportements excessifs s'inscrit alors dans la définition que le danseur a de lui-même. Ainsi il semblerait que l'engagement dans des pratiques déviantes soit fortement associé à la construction collective d'une élite consacrée. La sous-culture des danseurs intègre finalement ces comportements déviants dans la norme, façonnant ainsi le statut de l'artiste interprète. Autrement dit, encore une fois, la danse classique comme instance de socialisation professionnelle joue sur l'ambivalence, celle de la dichotomie du strict respect de la norme et de la revendication de la déviance comme élément essentiel de l'identité artistique.

1.4. Cultiver l'entre-soi dans un métier de présentation de soi

Analyser les Carrières, comme nous le proposons dans cette recherche, c'est également comprendre la dynamique des relations qui lient les danseurs interprètes aux autres professionnels de la danse, mais aussi aux membres de leur entourage. Ainsi, prendre en considération cette vie relationnelle du danseur, c'est donner une valeur à la notion de rencontre et de sociabilité comme phénomène social majeur. G. Simmel désigne cette sociabilité comme étant une « forme ludique de la socialisation qui s'élabore dans les actions réciproques des individus qui la composent¹⁷⁵ ». Ainsi le cercle social, comme lieu de sociabilité et d'échange, contribue à la socialisation et donc à l'évolution à la fois personnelle et professionnelle du danseur. La sociabilité devient alors une forme de la vie sociale qui induit à la fois un mode d'ajustement au milieu et un mode d'engagement dans ce milieu par l'interdépendance qu'elle crée entre les membres. Par le mode de vie que sous-tend l'engagement professionnel d'un danseur interprète (cours collectif, travail de compagnie,

¹⁷⁵ G. Simmel, *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p.122.

tournées...), nous pouvons supposer que les espaces de sociabilité sont fortement connectés à l'activité professionnelle. En effet, la proximité des corps lors du travail chorégraphique, les référents communs existant depuis les prémices de la formation, le partage d'un statut social particulier entraînent un important échange émotionnel entre les individus qui donne lieu à une forte imbrication des registres affectifs et professionnels. Autrement dit, si l'on s'intéresse de manière assez fine aux interactions sociales qu'entretiennent les danseurs, nous pouvons constater une réelle difficulté à diversifier les réseaux de sociabilité, malgré une revendication très forte de leur capacité à nouer de nouvelles relations. Là encore, nous pouvons noter une apparente contradiction dans la construction même de l'identité professionnelle des danseurs. S'ils mettent souvent en exergue dans leur discours leur facilité à aller vers autrui, leur ouverture sur le monde, notamment en insistant sur leurs multiples voyages à l'étranger, nous nous apercevons que la plupart de leurs relations amoureuses ou amicales s'effectuent au sein d'un même cercle social : celui du spectacle.

A. Les sociabilités amicales

Dans son étude sur le métier de danseur contemporain, P.E. Sorignet met en évidence le rôle important que jouent ces sociabilités amicales dans la carrière, notamment par le jeu des réseaux qu'elles constituent. Si avoir des « relations » ou de « bonnes connaissances » représente un élément essentiel pour le danseur contemporain, il semblerait qu'il soit finalement assez marginal dans le cadre de la danse classique où le recrutement passe davantage par des étapes conventionnelles. Ce n'est pas pour autant que le réseau d'interconnaissances ne fonctionne pas, mais l'enquête réalisée au sein du CNSMDP souligne que la plupart des danseurs n'ont jamais bénéficié d'une aide de la part d'anciens camarades de promotion pour obtenir un contrat ou une information sur la disponibilité d'une place dans une compagnie. Par conséquent, nous pouvons constater que ces sociabilités amicales se construisent autour d'un paradoxe mêlant intensité des moments partagés et brièveté des échanges. Autrement dit, le travail même de compagnie tend à rapprocher les danseurs, mais la majorité d'entre eux souligne la difficulté de maintenir ces relations dans le temps et surtout dans un espace différent. Dans les entretiens, la fugacité des relations est souvent décrite notamment en lien avec la mobilité professionnelle. Les danseurs remettent souvent en cause la qualité de ces relations d'amitié et lui opposent les relations d'enfance, qu'ils qualifient de « durables », à l'image de John, qui, malgré son jeune âge (24 ans), présente un discours complètement désenchanté quant à ces relations : *« Je pense que dans la vie, il n'y a que les vrais amis que tu gardes. Les gens que tu fréquentais un peu plus « potes », c'est*

facilement perdu. J'ai quand même gardé deux ou trois amis de mon enfance que je vois toujours. Chaque été quand je retourne à Liverpool, on fait le point, on se voit, on s'appelle et puis avec les mails c'est quand même super pratique. Donc, quand je retourne chez mes parents, je retrouve un cercle d'amis assez petit. Par contre, j'ai un cercle d'amis danseurs énorme ! (rires) Mais là encore, c'est pareil, quand j'ai quitté Londres pour venir à Toulouse, j'avais beaucoup d'amis danseurs et encore une fois, il n'y a que les vrais amis que l'on garde et la majorité c'est finalement des connaissances que je ne vois jamais, et donc avec qui on perd facilement le contact ! Je suis sûr que si un jour, je partais de Toulouse, ce serait la même chose. La danse c'est un truc intense et intime à la fois, tu partages des moments forts et les gens avec qui tu t'entends bien, tu peux passer toute la journée au boulot avec eux et les soirées, aussi, ça ne dérange pas. J'ai des amis que je fréquente beaucoup en dehors de la danse, mais après il y a des gens que tu as suffisamment vus dans la journée. »

Les propos de John sont repris de manière assez fréquente par les danseurs interrogés, et notamment ceux qui ont connu une forte mobilité professionnelle. Il semblerait ainsi que ces sociabilités amicales n'aient de sens et de valeur que dans le cadre très précis de la création artistique au sein d'un collectif déterminé. Pourtant, si nous étudions les cercles de sociabilité des danseurs, nous pouvons affirmer qu'ils sont composés, en grande majorité, de personnes issues de la danse ou du milieu du spectacle. Nous pouvons alors supposer que l'organisation du travail de compagnie, le mode de vie qu'elle implique, rend la diversification des réseaux de sociabilité difficile. Cependant, nous observons que parmi certains anciens danseurs, nous pouvons compter davantage de personnes extérieures au monde artistique, mais appartenant tout de même, de façon générale, à une classe sociale supérieure. Patrick a dû mettre subitement un terme à sa carrière de danseur au lendemain d'une importante blessure au dos. Il occupe aujourd'hui un poste de professeur au sein du ballet de l'Opéra de Paris où sa femme danse toujours en tant que sujet. Quitter la scène n'était donc pas son choix, mais il a dû s'y adapter très rapidement. Dans ses propos sur les sociabilités amicales, il insiste sur son ouverture aux autres sphères sociales : *« On n'a pas beaucoup d'amis danseurs. Moi, je connais beaucoup de monde dans la danse mais il y a des gens que je ne fréquente pas ! Je ne suis fâché avec personne, je peux discuter avec tout le monde mais après justement, on essaie d'élargir le cercle d'amis vraiment dans tous les autres secteurs. Pour vous dire, le parrain de ma fille, il est ingénieur chez Total...on a des amis qui travaillent comme ingénieurs informatiques... on a des amis qui sont musiciens...on a des amis, vraiment dans tout quoi ! »*

Cet extrait met en avant l'ouverture sociale nécessaire pour quitter le collectif des danseurs interprètes qui cultivent un véritable entre-soi. Il semblerait que le désir d'évoluer dans

d'autres cercles de sociabilité se dessine lorsque l'on quitte la scène pour réinvestir une autre sphère sociale et/ou professionnelle. P.E. Sorignet fait alors l'hypothèse que le vieillissement et donc l'approche du reclassement induiraient un souci de diversification des relations. Parmi les danseurs rencontrés, nous relevons très nettement cette insertion dans de nouveaux cercles de sociabilité lorsqu'ils envisagent de cesser leur activité professionnelle d'interprète. Prenons l'exemple d'Oskar qui depuis un an ressent l'envie d'arrêter la danse pour se projeter dans une nouvelle profession. Cependant, il est encore très indécis quant aux orientations possibles et attend donc d'être en CDI pour engager de véritables démarches. Lors de notre rencontre, il avoue profiter du statut offert par sa structure pour progressivement basculer dans un autre mode de vie. Or, ces modifications semblent s'accompagner d'une ouverture sociale jusqu'alors inimaginable. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle se double d'une autre transgression : celle de l'entretien voire de la préservation de l'intégrité physique. En effet, en s'adonnant à une nouvelle activité sportive, potentiellement dangereuse, par le biais d'un groupe social, Oskar parvient peu à peu à s'affranchir des codes du ballet. Nous pouvons alors supposer que ce nouveau cercle de sociabilité lui permet de reconstruire de nouvelles normes et de se défaire ainsi de son investissement « corps et âme » dans la danse :

« En fait, aujourd'hui, dans ma tête, il n'y a pas que la danse ! Je pense que quand je suis arrivé à Toulouse, je me suis dit : « tu souffles un peu ». J'ai pris un appartement que pour moi et le but était de rester le plus pour pouvoir un peu m'installer. C'est la première fois que j'ai un appartement tout seul. Avant ça, j'étais toujours obligé de partager avec d'autres danseurs. Du coup, on était toujours entre nous, au studio, au théâtre et même à la maison ! Donc, là, c'est vraiment un grand changement pour moi. A Toulouse, aussi, je veux rester parce qu'avant, je n'avais pas le temps de faire des hobbies ou quelque chose comme ça. Et là, j'ai rencontré des gars avec qui je fais plein de choses ! Avant je n'avais pas le temps, mais à Toulouse, c'est possible. Et puis, je fais même des choses interdites (rires) mais il ne faut pas le dire ! Je me suis mis à fond dans le snowboard avec ces gars¹⁷⁶, ça me change !

Moi : *Donc, en d'autres termes, le Capitole te permet de faire autre chose que la danse !*

¹⁷⁶ Oskar a rencontré ce groupe par l'intermédiaire de Dany, un ancien danseur du Capitole aujourd'hui reconverti en photographe. Pour sa nouvelle activité professionnelle, celui-ci s'est inséré dans un nouveau cercle de sociabilité qu'il connaissait mais côtoyait assez peu lorsqu'il dansait encore. A la fin de sa carrière, il a mobilisé tous ses réseaux pour trouver des possibilités d'exercer. C'est ainsi qu'il a pénétré l'univers des pratiquants des sports de glisse (planche à voile et snowboard) et qu'il s'est mis à les fréquenter plus régulièrement. Lors des séances photos avec le Capitole, il a proposé à Oskar de se joindre à eux et celui-ci est progressivement rentré dans ce cercle de sociabilité sportive.

Oskar : *Oui. Pour moi, en fait, le Capitole ça m'a permis de prendre un appart', d'acheter mon snowboard, mon scooter, mes machines pour la musique... Ca me permet de gagner de l'argent pour ma vie.*

Moi: *Ca devient finalement un travail comme un autre...*

Oskar : *Oui ! En plus, je ne me sens pas vraiment comme un danseur. C'est vrai, je suis danseur au Capitole mais dans ma vie en général, je suis danseur entre 10h 30 et 17h. Je n'ai pas la même sensation que les autres qui sont toujours en train de préparer les spectacles dans leur tête. »*

Ces propos illustrent bien l'importance de l'insertion dans de nouveaux cercles de sociabilité quand le danseur s'inscrit dans une volonté de quitter cette profession. En aucun cas, elle ne doit être considérée de manière isolée car elle fait partie intégrante du processus plus global de conversion des capitaux, nécessaire pour réinvestir une nouvelle sphère sociale et/ou professionnelle. S'ouvrir à de nouvelles relations, c'est en quelque sorte entamer sa sortie du métier. De même, comme nous l'avons vu dans la première partie, la sociabilité de compagnie contribue à définir l'identité même de l'artiste, et par conséquent, pour déconstruire cette identité il semble indispensable d'élargir, voire de modifier, ses réseaux de sociabilité. En outre, si l'on considère les travaux de Granovetter, diversifier ses relations revient également à augmenter les potentialités de réinvestissement, grâce à la mobilisation des « liens faibles »¹⁷⁷.

B. Sociabilité conjugale : une forte endogamie

Si l'organisation du travail favorise les relations amicales entre danseurs, il en est de même pour la mise en couple. En effet, les travaux de J. Rannou et I. Roharik¹⁷⁸ le précisent, près des deux tiers des danseurs permanents vivant en couple partagent leur vie avec un danseur ou une danseuse et si l'on y ajoute ceux qui vivent avec une personne appartenant au monde du spectacle, ce sont trois danseurs permanents sur quatre qui se trouvent concernés. De plus, dans le cadre des entretiens et des questionnaires réalisés, nous observons les mêmes proportions qui nous permettent de mettre en évidence une forte endogamie dans la population des danseurs permanents. Tout comme pour les sociabilités amicales, il semble tout à fait possible, dans un premier temps, d'avancer l'argument de l'organisation même du

¹⁷⁷ M. Granovetter, « The strength of weak ties », *American Journal of Sociology*, vol 78, n°6, 1973

¹⁷⁸ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs, un métier d'engagement*, op. cit.

travail au sein du ballet. En effet, le travail de compagnie, la proximité physique des corps, le partage des espaces et des émotions sont propices aux rencontres amoureuses. Nous notons d'ailleurs, dans certains entretiens, l'évocation de la multiplicité des relations favorisée par ce style de vie artistique qui d'un côté facilite le contact, mais d'un autre, rend difficile la consolidation des rapports amoureux. Marie compare même cette prise de liberté sexuelle à une « *crise d'adolescence* » destinée non pas à rompre avec la famille, mais avec l'institution de référence, l'école de danse : « *Effectivement, être dans une compagnie, c'est une solution de facilité pour rencontrer quelqu'un qui est comme toi. Un danseur va forcément comprendre ton mode de vie, tes exigences, ta discipline et tout ça ! C'est quelque chose qu'il faut vivre pour le comprendre ! Et moi, finalement j'ai rencontré quelqu'un tard, et ce n'est pas un danseur, mais il travaille quand même dans le monde du spectacle. Pourtant ça s'est présenté les occasions mais non (rires) ! J'ai l'impression qu'on vit notre adolescence en retard en fait. Moi, je pense que je l'ai vraiment vécue vers la trentaine, avec les vrais pétages de plombs ... (rires) »*

Les rencontres entre danseurs ou plus généralement entre professionnels du spectacle semblent donc favorisées par cette appartenance à des cercles de sociabilité communs, mais on s'aperçoit également qu'ils n'ont pas vraiment la possibilité de nouer des relations avec des personnes « extérieures ». En effet, le choix du conjoint semble plus facile avec une personne du même monde car il existe davantage de compréhension de la part des protagonistes dans la construction même de la vie de couple. C'est d'autant plus visible qu'un investissement professionnel vécu comme un choix identitaire n'autorise pas vraiment de séparation avec la vie affective. Lorenzo explique l'intérêt d'être en couple avec une personne également issue du monde artistique, tout en précisant les difficultés que cela engendre pour le maintien du couple et de la vie de famille dans le temps : « *Ma femme était comédienne en Allemagne et on s'est rencontré dans un théâtre où nos programmations se succédaient. L'avantage d'être artistes tous les deux, c'est qu'on a un mode de vie similaire avec des horaires souvent compliqués et décalés. Moi, ça m'allait vraiment bien d'être avec quelqu'un qui était comme moi ! En plus, comme on gagnait bien notre vie, on pouvait se payer tous les services possibles : ménage, garderie... Donc c'est vrai que comme ça, c'est plutôt facile ! Par contre, on s'est rendu compte que ce mode de vie favorisait l'éloignement et rendait difficile la vie de famille. On a fini par se séparer car on ne trouvait pas du travail dans les mêmes pays. Et puis pour moi, le travail, c'est le travail. Il est hors de question que je refuse un contrat intéressant. J'accepte et après j'organise ma vie, il y a toujours moyen de*

s'adapter. Et pour ma femme, c'était plus facile de retourner en Allemagne pour travailler, donc elle est partie avec les filles et on se voit de temps en temps. »

Comme la plupart des danseurs interrogés dans le cadre de cette étude, Lorenzo exprime cette facilité de construction du couple lorsque les deux personnes concernées appartiennent au collectif des artistes. Il y a ainsi une connaissance et surtout une reconnaissance du mode de vie qui facilite la relation amoureuse. Pour une grande majorité, ils ont rencontré leur conjoint actuel par le biais de leur activité professionnelle : que ce soit leur professeur de danse, leur partenaire dans la compagnie, ou plus largement des personnes travaillant au sein des théâtres (techniques, décors, régisseuse, chargée de communication et de diffusion...). Cependant, nous pouvons faire l'hypothèse que si cette organisation du travail favorise la rencontre, elle peut devenir un véritable inconvénient pour la pérennité du couple, surtout dans une profession nécessitant un engagement complet dans la Carrière. Par conséquent, pour inscrire le couple dans la durée, il semblerait que les individus doivent renégocier¹⁷⁹ leurs statuts aussi bien personnels que professionnels face aux bouleversements que peut provoquer l'organisation de la vie de couple voire de la vie de famille.

En étudiant les cercles de sociabilité des danseurs classiques, nous observons donc une importante restriction quant à leurs relations sociales. Derrière un discours d'ouverture à autrui, nous relevons la construction de rapports amicaux ou amoureux essentiellement avec des personnes issues de la danse ou un peu plus largement du monde du spectacle. Or, si cette profession, par son organisation, favorise la mise en relation des individus, elle permet assez peu l'inscription de celle-ci dans le temps. Ces relations semblent donc se construire dans un rapport au temps et à l'espace très particulier : celui de la création artistique collective. Ces sociabilités participent ainsi à la définition de l'identité du danseur interprète et nous pouvons supposer qu'elles feront l'objet d'un questionnement ou d'une négociation¹⁸⁰ au moment de quitter la profession.

1.5. Comment penser un « après-danse » quand on s'investit corps et âme ?

« Au début, quand tu rentres dans le ballet, les plus anciennes te le disent que ça passe vite et que ça ne dure qu'un temps, mais ça, on se le met dans un coin de la tête sans vraiment y

¹⁷⁹ F. SINGLY (de), *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, PUF, 1987.

¹⁸⁰ A. STRAUSS, *La trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan, 1991.

penser. Nous ce qu'on veut c'est danser, après le reste... Puis avec le temps, on y songe un peu plus souvent, mais ce n'est pas du tout une obsession. »

Par ces propos, Stéphanie, alors âgée de 33 ans, souligne la difficulté pour un danseur d'envisager la fin de la carrière et de se projeter dans un après-danse. Même si lors de brefs moments de lucidité ils ont conscience de l'échéance, peu d'entre eux entament réellement une réflexion voire des démarches. Il semblerait donc que malgré les avertissements des plus âgés ou même des professeurs, les danseurs continuent de vivre dans l'intensité du moment présent sans se préoccuper de leur sortie. Or, si cette insouciance caractérise le mode de vie des artistes, nous pouvons nous intéresser à sa construction notamment par les institutions professionnelles de la danse. Dans cette partie, nous mettrons donc en évidence un nouveau paradoxe dans la définition du métier d'artiste ainsi que le rôle de celui-ci dans l'étude des Carrières et plus précisément au moment de quitter la scène.

Comme nous l'avons expliqué dans la première partie, les institutions de la danse classique (écoles et compagnies) sont des acteurs incontournables de la socialisation professionnelle des danseurs dès le plus jeune âge, exerçant sur eux un pouvoir légitime. En effet, tout comme C. Suaud le montre à propos des prêtres, il semblerait que ces professeurs des grandes écoles de danse, eux-mêmes anciens danseurs prestigieux pour la plupart, aient fait de ces structures le lieu privilégié pour cultiver la vocation artistique. Grâce à leur statut, leur vécu, leur notoriété ou encore leur compétence, ils revendiquent toute leur légitimité pour déceler les aptitudes et les talents des jeunes prétendants, s'assurant ainsi d'un véritable monopole en terme de recrutement. En d'autres termes, les jeunes danseurs en herbe doivent séduire et convaincre ces institutions afin d'intégrer les classes leur permettant de pousser les portes d'entrée de la danse professionnelle. Or, à l'image de la boxe étudiée par L. Wacquant, devenir danseur c'est « s'approprier par imprégnation progressive un ensemble de mécanismes corporels et de dispositions mentales si étroitement imbriqués qu'ils effacent la distinction physique/spirituel.¹⁸¹ » Par conséquent, la danse classique, par son caractère ascétique et codifié, implique un lent processus d'incorporation de la technique et de façonnage du corps et par là même un investissement important dans le temps. Maîtriser l'ensemble de ces techniques du corps relève à la fois d'un travail pédagogique systématique, continu et d'une quête incessante de perfection. Ils intériorisent alors une nouvelle image d'eux-mêmes qui favorise l'adhésion à un plan de vie artistique, l'institution les amenant ainsi à se percevoir comme des êtres « pas comme les autres » décelant dans leurs moindres faits et

¹⁸¹ L.J.D. Wacquant, « Corps et âmes, notes ethnographiques d'un apprenti boxeur », *op. cit.*

gestes des éléments d'une biographie chorégraphique. L'engagement dans une carrière de danseur suscite donc un investissement important de la part de l'intéressé, laissant peu de place à des activités jugées accessoires. C'est par exemple le cas de la scolarité dont l'importance tend à s'étioler au fur et à mesure que le jeune danseur progresse dans la pratique de son art et gravit l'échelle du prestige :

« A 16 ans, ma prof de danse nous a amenés faire un stage à l'Opéra de Marseille. Ca a été le coup de foudre ! Ils ont été d'accord pour me garder car j'avais de belles qualités. J'ai donc lâché mes études pour m'installer à Marseille. C'était ça que je voulais faire et j'avais l'opportunité d'être engagé l'année suivante ! » (Nicolas, 41 ans, maquilleur perruquier dans un théâtre de province)

« A l'adolescence, on avait finalement un état d'esprit très stupide : l'école on s'en fichait, il n'y avait que la danse qui comptait. Aujourd'hui avec le recul, on se dit que c'est dommage, mais c'est vraiment difficile de tout concilier. A 15 ans, je dansais tous les jours ! On avait des autorisations pour sortir plus tôt, pour les répétitions des spectacles, et du coup, on lâche ! » (Silvia, 38 ans, première danseuse)

Cette diminution de l'intérêt vis-à-vis de l'apport scolaire se trouve même parfois orchestrée par les écoles de formation elles-mêmes. John, 24 ans, a suivi sa formation au Royal Ballet¹⁸² en Angleterre et explique comment cette institution lui a imposé une filière scolaire dénuée de tout prestige :

« On avait un bac un peu spécial parce que c'était un bac assez général et, soyons honnêtes, normalement ce sont des gens pas très intelligents qui choisissent celui-là. Je ne dis pas que les danseurs ne sont pas intelligents, mais seulement, c'est le bac le plus simple alors, on pouvait le faire plus facilement avec les cours de danse.

Moi : *Vous choisissez ou on vous l'impose ce bac général ?*

John: *C'est imposé. Donc, j'ai fait un bac général, mais en France, quand ils voient général, ils ne réalisent pas, mais après, si je voulais trouver un boulot en Angleterre, ils voient bac général et ils se disent ah ok... (l'air douteux) »*

¹⁸² Le statut de l'institution du Royal Ballet en Angleterre se rapproche de celui de l'Opéra de Paris. Il s'agit d'une école nationale jouissant d'une très bonne réputation. Beaucoup de grands danseurs britanniques sont issus de cette formation.

Par certains aspects, les structures professionnelles de la danse, tant les écoles que les compagnies, tendent à se rapprocher de ce que Goffman définit comme des institutions totalitaires¹⁸³, c'est-à-dire « des lieux de résidence et de travail où un grand nombre d'individus, placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées. » En effet, dans le cadre de la danse classique, nous pouvons très nettement observer cet isolement de l'individu dans un microcosme social institutionnalisé où la servitude devient finalement une seconde nature au terme de cette socialisation. Ainsi, ces institutions créent une dépendance de la part des danseurs qui intériorisent ce mode de fonctionnement et se sentent incapables d'assumer la moindre prise d'initiative ou de décision au moment de quitter ce métier. Il semblerait qu'ils soient alors aliénés à l'institution. La prise en charge permanente du danseur par l'école puis par la compagnie de ballet l'enferme dans cette position de soumission. Lors d'une rencontre autour d'un café, Silvia, âgée de 38 ans, première danseuse dans un ballet de province, exprime de manière très véhémement ce poids de l'institution sur la gestion même de sa vie quotidienne qui l'enferme dans un manque de confiance en elle : « *Aujourd'hui, je suis incapable de prendre une décision pour mon avenir. On a toujours tout décidé pour moi : les répétitions, les tournées, les chorégraphies et même déjà pendant la formation. J'ai finalement toujours été guidée... et maintenant, je ne sais pas faire des choix. Je ne suis pas habituée à créer mes propres projets.* »

Dans ses travaux sur les hôpitaux psychiatriques, Goffman précise d'ailleurs qu'étudier ces institutions totalitaires, c'est avant tout considérer l'existence d'un avant et surtout d'un après. Nous pouvons alors nous interroger sur la construction de cet « après » dans la mesure où les institutions professionnelles de la danse se gardent bien d'y préparer les danseurs. Comme l'expliquent Bourdieu et Maître¹⁸⁴, ces institutions gèrent les illusions des artistes en les maintenant dans une croyance, en leur offrant des images ambiguës, occultant la plupart du temps les difficultés liées au métier. Elles insistent sur le côté séduisant de cette profession de lumière, de présentation de soi, causant parfois de profondes désillusions. Ainsi, le danseur est maintenu à l'écart de tous tracass quotidiens, tant au niveau de son travail que de sa vie personnelle, et s'inscrit également dans une temporalité spécifique : celle du temps présent. Plusieurs extraits d'entretiens soulignent cette incapacité à se projeter dans l'avenir après la danse, notamment si l'on considère la construction d'un capital économique permettant de prévoir et d'anticiper une transition entre le mode de vie artistique et le retour à la « vie

¹⁸³ E. Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux*, op. cit. p.42.

¹⁸⁴ J. Maître, *L'autobiographie d'un paranoïaque*, avant-propos dialogué avec Bourdieu, op. cit.

normale ». Les propos d'Amélia reprennent des éléments apparus de manière récurrente dans les différentes conversations : *« De façon générale, le danseur n'a pas le sens des réalités. Par son travail, le danseur n'est pas confronté aux difficultés du commun des mortels, on rentre dans cette bulle pailletée et on ne se rend pas compte à quel point notre vie est merveilleuse. On est finalement incapable de voir l'aspect unique de cette profession. Donc c'est vrai les danseurs sont entourés de gens comme eux finalement. Dans les compagnies de ballet, je vois à Monte-Carlo, il y a des gens au bout de dix ans, c'est les mêmes et surtout chez les garçons : ça devient des vieux jeunes. Et qu'est-ce qu'ils ont appris en dix ans à part danser ? Qu'est-ce qu'ils ont fait de plus ? Rien ! Absolument rien ! Chez les femmes c'est un peu différent, mais chez les hommes, c'est impressionnant de voir cette immaturité finalement. A la fin, ils n'ont jamais expérimenté la vie et se retrouvent parachutés dans un fonctionnement qu'ils ne connaissent pas. Donc, ils prennent une sacrée claque ! Alors qu'en fait, en te débrouillant un peu, tu peux vraiment économiser beaucoup ! Moi, j'ai acheté mon premier appartement à 18 ans. J'étais stagiaire à Nancy la première année, j'avais un petit salaire ridicule puis la deuxième année, c'était parti. Et je suis bien contente d'avoir acheté cet appart' à 18 ans ! Je dis merci à mes parents qui m'ont poussée à faire ça et je ferais pareil pour ma fille. Ca t'apprend aussi la valeur de l'argent ! C'est un gros souci chez les danseurs. Tu ne peux pas imaginer le nombre de danseurs qui dépriment car ils n'ont plus d'argent. Voilà, ils terminent leur carrière, ils ont tout flambé, ils n'ont rien et la plupart font une grosse déprime ! Voilà, encore une fois, ils sont à mille lieux des réalités de la vie. »*

En accentuant de la sorte leur croyance et leur appartenance à un monde à part, les institutions contribuent à enfermer les danseurs dans le temps présent, les rendant progressivement, pour la plupart, incapables de se projeter dans un après-danse. L'investissement que suscite l'engagement dans une telle activité professionnelle n'est alors pas compatible avec une projection dans un avenir différent de celui de danseur interprète. Cette conjoncture provoque ainsi une véritable crainte quant au retour à la vie normale. Il est alors nécessaire pour le danseur d'entamer un travail de deuil vis-à-vis de ce statut professionnel extraordinaire qui lui permettra de réinvestir progressivement de nouvelles sphères sociales et/ou professionnelles.

2. Le deuil du statut d'artiste interprète : une étape incontournable

Comme nous venons de le voir, le métier de danseur classique interprète se construit au fil de la carrière autour de certaines caractéristiques présentant souvent d'apparentes contradictions qui vont, tout au long du parcours professionnel, faire l'objet d'un questionnement et d'un réajustement incessant. La vocation initiale encouragée et entretenue par les institutions

professionnelles va subir durant l'ensemble de la Carrière certaines interrogations ou même remises en question à partir de divers événements survenus dans les trajectoires des danseurs. Dans cette partie, nous nous intéresserons donc aux éléments pouvant entraîner une érosion de la vocation permettant ainsi le deuil du statut d'artiste interprète nécessaire à la projection dans un après-danse. Cependant, il est important de noter que le sujet de l'après-danse peut s'avérer profondément anxiogène voire douloureux pour certains danseurs. En effet, lors de certains entretiens, nous avons pu relever une véritable difficulté à aborder cette idée qui résonnait chez ces danseurs comme un renoncement, une rupture avec un monde qui a structuré un temps leur identité à la fois sociale et individuelle. Entre peur, amertume, rage ou encore déception les réactions peuvent s'avérer excessives. Jean, pourtant âgé de 62 ans, professeur de danse à l'école de l'Opéra de Paris depuis 20 ans, fond subitement en larmes lorsque nous abordons la fin de sa carrière en tant qu'interprète. Ou encore Silvia¹⁸⁵, qui ne cesse de repousser sa sortie par crainte de « l'après ».

2.1. Un cumul de facteurs incitant une remise en question de la vocation...

Au fil de leur évolution professionnelle, les danseurs sont quotidiennement confrontés aux réalités du métier qui peuvent engendrer une remise en question de cette vocation, moteur de leur engagement dans l'activité. P.E. Sorignet insiste sur le fait que c'est davantage une combinaison de facteurs qui vient alors questionner les motivations de cet investissement corps et âme. Par conséquent, dans le cadre de ce travail de recherche, il semble indispensable de s'intéresser à ces éléments et d'étudier leur implication dans l'évolution de cette vocation, essence même de l'engagement artistique, pouvant aboutir à un renoncement à ce métier.

Les entretiens et les questionnaires réalisés viennent corroborer un certain nombre d'éléments mis en évidence dans des travaux antérieurs ; cependant, ils révèlent également des différences que l'on peut certainement expliquer par la différence des styles de danse étudiés et des marchés qui en découlent.

¹⁸⁵ J'ai rencontré Silvia au tout début de mes recherches car elle entamait des démarches de reconversion. Elle s'était inscrite au diplôme d'ergonome dispensé par le CNAM. Cela fait maintenant 5 ans qu'elle prétend vouloir arrêter sans pour autant parvenir à mettre un terme à sa carrière. A chacune de nos rencontres elle est partagée entre cette envie d'arrêter et sa peur panique de l'après danse.

A. Le vieillissement : une problématique articulant âge social, âge biologique et âge institutionnel

Contrairement à l'univers de la danse contemporaine qui revendique la possibilité de danser toute sa vie dans la lignée des figures fondatrices telles que Martha Graham, Pina Bausch ou encore Carolyn Carlson, la danse classique est fortement corrélée à l'image de la jeunesse et de la performance physique façonnant ainsi une représentation éphémère de l'activité professionnelle. Cette vision de la danse encourage alors l'artiste interprète à incorporer une limite d'âge¹⁸⁶ partagée par la communauté des danseurs classiques et reconnue comme légitime. Dans les discours des artistes interprètes, les 35 ans révolus semblent sonner le glas de la carrière des danseurs classiques provoquant souvent les premières inquiétudes quant à l'après-danse. Nous pouvons dès lors supposer qu'en l'absence de limites d'âge officielles, cette entente autour des 35 ans va alors favoriser la prise de conscience de l'échéance et par la suite, le deuil du statut d'interprète.

Dans ses travaux, E.C. Hughes développe l'idée selon laquelle l'absence de limites d'âge précises ou encore le manque de transition nette empêche l'individu d'identifier le passage d'une étape à l'autre. Or, la plupart des danseurs n'ont pas cette limite d'âge « officielle » concernant leur fin de carrière et il est donc difficile pour eux d'envisager ce tournant crucial de manière objective, même s'ils savent que, plus ils avancent dans le temps, plus celui-ci se rapproche inévitablement. Par conséquent, ils sont amenés à identifier des critères, des indices qui les aident à poser leurs propres limites. Comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, les danseurs se construisent une identité professionnelle à partir notamment d'un décalage par rapport à l'âge social. Effectivement, si celui-ci propose des repères sociaux auxquels l'individu doit avoir accompli telle ou telle tâche ou encore franchi telle ou telle étape, nous avons pu démontrer que les trajectoires des danseurs s'inscrivaient dans un rapport au temps totalement différent, où la précocité était souvent le maître mot. Autrement dit, pour mettre en évidence son appartenance à un monde à part, le danseur revendique ce non-respect des repères temporels qui jalonnent l'ensemble de la vie des membres de notre société. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne subit pas l'influence d'un groupe social déterminé : celui des compagnies professionnelles qui vont alors fixer un âge institutionnel, c'est-à-dire des limites d'âge propres au fonctionnement et à l'évolution au sein

¹⁸⁶ Comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, les danseurs rencontrés s'accordent sur l'âge limite de 35 ans. Au-delà, on assiste à une diminution des capacités physiques et de récupération. Cet âge corrobore les données statistiques de Ministère de la Culture et de la Communication qui donne l'âge moyen de fin de carrière à 35 ans, tout style de danse confondu.

de cette institution, car celle-ci a besoin de cette référence aux phases du cycle de vie pour asseoir son statut d'élite consacrée¹⁸⁷. Autrement dit, la construction d'un calendrier spécifique à l'institution permet la structuration de relations et d'interactions légitimes entre les individus appartenant au collectif. L'incorporation d'une limite d'âge commune ainsi que la notion de déclassement qui lui est associée viennent alors illustrer ce partage de normes spécifiques au collectif :

« Je voulais m'arrêter de danser à 30 ans car je ne voulais pas que les autres me voient dégradé. » [Lorenzo, 36 ans, maître de ballet]

« Je voulais partir avant qu'on me dise d'arrêter ! C'est toujours frustrant de s'entendre dire qu'on n'est pas à la hauteur ! » [Patrice, 45 ans, professeur de danse dans son école privée]

« La danse, à mon âge, je n'irai pas plus loin, alors pourquoi continuer... Comme ça, là, c'est moi qui ai décidé d'arrêter ! » [Dany, 35 ans, photographe]

« Je tenais à partir avant d'être diminuée ! Je ne voulais pas être une danseuse vieillissante surtout avec les problèmes de santé qui commençaient à me guetter ! » [Cécile, 38 ans, professeur de danse au CNSMDP]

Comme le souligne E.C. Hughes¹⁸⁸ dans l'étude des Carrières, il est important de considérer le lien entre le cycle biologique et le cycle social, notamment en ce qui concerne le vieillissement du corps et ses conséquences sociales. Les propos de l'administrateur de la danse à l'Opéra viennent parfaitement illustrer cette mise en place de nouvelles normes propres à l'institution : *« Après ce sont des concours de promotion interne qui sont réservés aux danseurs du corps de ballet engagés en CDI. Et du coup, ceux qui n'ont pas pu rentrer à 26 ans, ils ne pourront plus rentrer. Comme la carrière s'arrête à 42 ans, à 26 ans, on est déjà un danseur confirmé donc si on n'a pas pu rentrer avant c'est qu'on ne rentrera jamais. [...] En ce qui concerne la retraite, effectivement, les femmes partaient à 40 ans et les hommes à 45 ans. Puis, il y a une danseuse qui a attaqué l'Opéra dans les années 90 et du coup en 2002, on a changé cette règle par décret puisque nous avons été condamnés par la cour de justice pour discrimination liée au sexe, suite à l'attaque de cette danseuse qui ne*

¹⁸⁷ P. Bourdieu, *La noblesse d'Etat. Grandes écoles et esprit de corps*, op. cit.

¹⁸⁸ E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit.

voulait pas partir à 40 ans alors que les hommes restaient jusqu'à 45 ans, même si physiquement ce n'est pas du tout la même chose. Néanmoins, on a mis les choses en conformité et tout le monde part à 42 ans avec la possibilité de terminer la saison. »

Cet extrait vient donc mettre en évidence la différence de perception qui existait jusque-là concernant le vieillissement des hommes et des femmes à l'intérieur de la profession. En effet, avant cette homogénéisation de l'âge de départ, il y avait une différence officielle entre les danseurs qui cessaient de danser à 45 ans et les danseuses qui elles, devaient quitter l'institution à 40 ans. En imposant une telle distinction, l'Opéra légitimait finalement un vieillissement précoce des femmes par rapport aux hommes. Or, la justice française leur a donné tort, exigeant une parité sur cet âge de « retraite ». Cependant aujourd'hui, l'Opéra de Paris est la seule compagnie française imposant un âge précis de cessation de la carrière de danseur interprète et versant des indemnités mensuelles. Par conséquent, les danseurs évoluant en son sein s'avèrent privilégiés, confortant encore une fois leur position d'élite artistique. Si le couperet est donné à 42 ans à l'Opéra, l'arrêt de la profession apparaît souvent plus tôt dans la plupart des autres compagnies classiques. En effet, les danseurs de plus de 40 ans sont assez rares et les récits pointent régulièrement l'âge de 35 ans comme limite acceptable pour terminer sa carrière :

« A un moment donné, il faut se projeter en avant, en se disant qu'à 30 ans, je passe, à 33, ça commence à être différent et puis à 35... Moi, je n'avais plus envie de passer des auditions à 35 ans, je crois que j'ai une certaine fierté de moi-même ! Je ne voulais vraiment plus passer d'auditions à 50 dans un studio au théâtre de la Ville ! Ce sont des détails, mais tu n'as plus envie de ça ! » [Christine, 43 ans, chargée de mission aux affaires culturelles]

« A partir de 35 ans tu commences à sentir que... et bien tout simplement que le corps ne récupère pas aussi bien qu'avant. Tu commences à arriver au sommet de tes capacités dans ton art, mais en même temps le corps ne récupère pas aussi bien. » [Amélia, 38 ans professeur de danse dans un CNR]

« 30 ans ce n'est pas vraiment jeune pour un danseur. On dit que 30-35 ans, normalement c'est bien, mais bon... il faut voir aussi comment ton corps réagit ! Après 35 ans, ça devient difficile ! » [Lorenzo, 36 ans, maître de ballet]

« Et puis, il y a un âge, vers 35 ans, où on récupère moins bien ! J'espère bien qu'à 40 ans je ne danserai plus ! Parce qu'après, je pense que ça va vraiment devenir dur physiquement. Déjà, j'ai des douleurs qui sortent... » [Sébastien, 37 ans, danseur et administrateur d'une compagnie contemporaine]

Ces différents extraits soulignent l'incorporation qui est faite, aussi bien par les hommes que par les femmes, de cette limite d'âge institutionnelle, progressivement naturalisée dans le discours artistique : « *la décision d'arrêter s'est prise tout naturellement. Il y a un moment où on commence à moins danser : on passe de trente à quinze spectacles, puis à un ou deux...et finalement vous ne dansez plus. Pour moi, ça s'est fait comme ça. Ce n'était ni un soulagement d'arrêter, ni une rupture... mais c'était quelque chose de naturel ! C'était pour moi le moment de passer à autre chose !* » Michel, aujourd'hui directeur des études chorégraphiques au CNSMDP, a mis définitivement un terme à sa carrière d'interprète à l'âge de 47 ans. Cependant, depuis ses 35 ans, il avait déjà majoritairement investi certaines des activités accessoires de l'univers chorégraphique. Cette naturalisation de la sortie du métier met en exergue l'importance de l'incorporation d'une limite d'âge commune dans la construction de l'après-danse. Les justifications avancées reposent essentiellement sur la mise en exergue de la diminution des capacités physiques entre 35 et 40 ans et le décalage évident avec les jeunes générations qui rentrent de façon massive dans les ballets. En effet, l'afflux important de jeunes danseurs toujours plus performants dans les compagnies vient alors questionner les compétences des plus anciens empêchant parfois la prolongation de l'activité d'interprète. En incorporant de la sorte cette limite d'âge institutionnelle, le danseur se fixe une échéance qui lui offre ainsi la possibilité de s'interroger sur son après-danse. Il semblerait donc qu'elle facilite le passage d'un statut professionnel à un autre ainsi que le glissement progressif vers de nouvelles activités jugées jusqu'alors comme accessoires. Comme le précise Elias, « le processus de vieillissement modifie de façon fondamentale la position de l'individu dans la société et du coup l'ensemble de ses relations à autrui. » De fait, la vocation artistique va se trouver questionnée voire érodée, entraînant le danseur dans un possible travail de deuil vis-à-vis de ce statut professionnel « hors norme ».

Cependant, si le fait de recourir à une limite d'âge permet une meilleure anticipation par rapport à la sortie du métier, elle engendre aussi un paradoxe au regard des conditions de l'engagement individuel dans la vocation. En effet, l'obligation de sortir de l'institution sans que l'individu n'en éprouve le besoin ou l'envie peut favoriser un sentiment de déclassement social ainsi qu'une incapacité à faire le deuil de ce statut artistique. Par exemple, Jean

(62 ans), lors de notre rencontre, revient sur la souffrance engendrée par la sentence irrévocable que représente l'atteinte de l'âge limite à l'Opéra de Paris : « *J'ai quitté l'Opéra à 45 ans en sachant que c'était définitivement terminé ! Je n'y reviendrai plus ! Du moins comme danseur ! [...il pleure] C'est très dur car tant que je dansais, je n'y pensais pas ! J'étais finalement aussi insouciant le dernier jour que le premier.* » Avec cet extrait d'entretien, nous constatons que le couperet représenté par un âge institutionnel de fin de carrière ne facilite pas toujours le deuil du statut d'artiste. Il peut, au contraire, être vécu comme un déchirement par rapport à la représentation et donc à la définition que l'artiste a de lui-même et de son identité sociale et professionnelle. Tout comme Jean, Marie était danseuse à l'Opéra de Paris et aujourd'hui professeur à l'école de danse de l'Opéra, or, on retrouve également dans son discours cette difficulté à accepter le choix institutionnel de fin de carrière : « *Je pense sincèrement que j'aurais pu continuer à danser, mais il a fallu prendre le tournant. Ça s'arrête comme ça, d'un coup ! Alors, on est un peu frustré car on sent qu'on aurait pu continuer certaines choses [...]* On ne prend pas la décision d'arrêter, c'est l'institution qui veut ça ! Sur le plan administratif, on a un âge de retraite avec ensuite une pension. Voilà comment ça s'arrête ! »

En outre, être danseur interprète, c'est s'impliquer dans un travail de présentation de soi nécessitant un jugement de la part de celui qui regarde (chorégraphe, professeur, spectateur, financeur...). Or, une grande majorité des danseurs rencontrés, encore en activité, insistent sur leur désir d'arrêter leur activité d'interprète avant d'être dégradés par les affres du temps, critiquant parfois très ouvertement les danseurs « vieillissants » :

« *Je refuse d'être sur scène alors que je ne devrais pas y être ! Franchement, le Lac des Cygnes à 62 ans¹⁸⁹, je ne pense pas que ça puisse être si beau que ça.* » [John, 24 ans, danseur de corps de ballet]

« *Après, c'est vrai que vers 35 ans, on est peut-être moins en phase avec cet idéal de la danseuse classique, mais il y a d'autres choses à danser. De toute manière, physiquement, on perd aussi. On s'éloigne donc forcément du classique : ça ne passe plus au bout d'un moment ! Pas que l'on fasse vieille, mais on n'est plus en adéquation avec le personnage, c'est certain. Moi, j'aimerais danser jusqu'à 40 ans, mais je fais vraiment attention pour*

¹⁸⁹ Il fait allusion à Margaux Fontaine qui danse encore les grands ballets classiques à plus de 60 ans.

rester le mieux possible ! Je ne veux pas attendre qu'on ne veuille plus de moi ! » [Julia, 30 ans, première danseuse dans un ballet]

Dans les œuvres chorégraphiques classiques, la jeunesse est souvent mise en exergue et les rôles principaux féminins reprennent souvent l'image de la jeune fille vierge et innocente. Il est donc aisé de comprendre le décalage qui s'instaure alors avec le vieillissement de la danseuse, tant sur le plan physique que technique. Par conséquent, il est assez fréquent d'observer que les distributions, quand elles le peuvent, tendent à favoriser des danseuses plus jeunes dans ces rôles très classiques. A contrario, les danseuses plus âgées occupent davantage le devant de la scène pour des créations néo-classiques voire contemporaines. On assiste alors à un réinvestissement dans un autre style de danse qui accepte le « vieillissement » des danseurs voire qui le valorise par le biais de la recherche de la maturité, comme si celle-ci venait donner une nouvelle vie au danseur classique en déclin. Ce prolongement de la carrière en s'engageant dans un autre travail du corps vient alors alimenter la vocation du danseur parfois écarté à cause de son âge. Ce second souffle s'appuie sur une valorisation et une réutilisation des compétences du danseur acquises au fil de sa carrière qui donnent naissance à une véritable justification dans les discours, maintenant ainsi l'adhésion au projet artistique et alimentant la vocation initiale :

« A 40 ans, je ne me vois pas danser encore du répertoire classique, mais le néoclassique ou le contemporain, c'est différent. Tu peux laisser plus de place à ta maturité, à ton expression personnelle. Tu n'es plus dans cette recherche de virtuosité, c'est quelque chose de plus profond que finalement tu n'as pas à 20 ans ! » [Silvia, 38 ans, première danseuse dans un ballet]

Cependant, si pour certains, le prolongement de la carrière s'envisage facilement par le biais d'un nouveau style de danse construit sur un autre rapport au corps dansant, pour d'autres, les limites d'âge institutionnelles viennent sonner le glas de cette activité professionnelle. En effet, nous pouvons noter dans les entretiens une certaine résignation par rapport à l'évolution professionnelle normale, largement incorporée par tous les danseurs interprètes de ballet. Comme P. Bourdieu l'a démontré il existe une construction sociale de l'âge « normal » pour atteindre tel grade ou telle fonction au sein de l'institution professionnelle de référence. Autrement dit, si le danseur n'a pas atteint tel niveau à tel âge, il ne peut plus espérer d'évolution professionnelle ascendante. Par exemple, Jean, 62 ans, revient sur sa carrière à l'Opéra de Paris et s'attarde sur la progression par concours qui officie au sein de ce ballet :

« Il n'y a pas de concours tous les ans puisque c'est en fonction des postes disponibles. J'ai donc été nommé premier danseur assez tard et je faisais déjà partie des vieux danseurs pour prétendre au titre d'étoile. »

Or, il n'existe aucune limite d'âge officielle en ce qui concerne la nomination au titre prestigieux d'étoile. Cependant, celle-ci est intégrée et partagée par les danseurs qui vont ensuite se positionner professionnellement par rapport à ces repères construits et véhiculés par l'institution. Les différents entretiens réalisés, nous amènent à supposer que l'absence de possibilités de progression vient peu à peu questionner l'ambition et donc l'engagement dans l'activité professionnelle. Ainsi, nous observons une remise en cause de la vocation initiale permettant alors une éventuelle prise de conscience et un réinvestissement dans une autre sphère sociale. Oskar est arrivé au ballet du Capitole, après une succession de petits contrats (entre 6 mois et 2 ans) dans des compagnies classiques de moindre envergure. Cela fait maintenant 6 ans qu'il danse dans le corps de ballet et la direction ne semble pas vouloir le faire progresser au sein de la hiérarchie. Il s'est donc peu à peu installé dans un certain confort lié à la stabilité de sa situation professionnelle et s'éloigne, dans son discours, de la croyance en la vocation artistique :

« Bon Toulouse, je pensais y rester un an et changer de compagnie, mais finalement après la première année, j'en ai eu marre des contrats de 6 mois et encore 6 mois, alors je suis resté pour une 2^{ème} année et je n'ai plus eu envie de faire des auditions ! Je ne me vois pas à 29 ans passer des auditions pour être danseur de corps de ballet dans une autre compagnie.

Moi: Pourquoi ?

Oskar : *Ben normalement, pour être dans le corps de ballet, on est plus jeune ! Et puis aussi ça fait presque 6 ans que je suis là alors j'attends mon CDI.*

Moi : *Ca veut donc dire que tu comptes rester au ballet du Capitole encore un petit moment ?*

Oskar : *Oui, bon je ne sais pas combien de temps, mais oui. En fait, dans ma tête, il n'y a pas que la danse ! Je pense que j'ai fait presque 10 ans de danseur professionnel et 10 ans d'école, ça fait 20 ans et c'est long quand même ! »*

A 29 ans, Oskar sait qu'il n'a plus aucune chance de progresser et qu'il a atteint ses limites professionnelles. Dans ses propos, nous ne percevons plus le registre de la vocation artistique. Il va même jusqu'à présenter la danse comme une activité professionnelle comme une autre. Il attend son CDI, de manière à pouvoir penser sereinement ses projets de reconversion. Il

réinvestit progressivement de nouvelles sphères sociales transformant ainsi son activité principale en activité accessoire¹⁹⁰.

Cette référence à l'âge institutionnel est exacerbée par un autre phénomène visible dans les compagnies : la diminution de l'activité professionnelle et la perte d'investissement qui en découle. Le fait de moins danser en comparaison avec les compagnies précédentes, le fait d'être moins souvent distribué notamment sur des rôles de solistes vient user la croyance initiale indispensable à l'engagement professionnel. Plus tard dans l'entretien, Oskar viendra argumenter son envie de cesser sa profession de danseur interprète notamment en insistant sur la baisse d'activité :

« Je suis danseur entre 10h 30 et 17h. Je n'ai pas la même sensation que les autres qui sont toujours en train de préparer les spectacles dans leur tête.

Moi : *Selon toi, qu'est ce qui fait la différence ?*

Oskar: *La première chose, je pense, c'est le spectacle.*

Moi : *Parce qu'il y a moins de spectacles ?*

Oskar : *Par exemple, en Ecosse, tu as cinq ou six villes et tu fais une semaine dans chaque ville. Tu prends le train le lundi, après tu commences le spectacle le mardi, le mercredi jusqu'au samedi des fois et le dimanche tu reprends le train. Puis le lundi tu repars dans une autre ville. Et ça, avec chaque programme, donc tu fais 5 ou 6 semaines avec un programme ! Ici c'est pas ça et en plus il n'y a qu'une seule distribution. Là-bas, même si tu es 4^{ème} ou 5^{ème} distribution, tu dances, parce qu'il y a des gens qui se blessent, et puis parce que les mêmes danseurs ne peuvent pas faire tous les soirs aussi, c'est trop difficile. Tu as donc ta chance car il y a beaucoup, beaucoup de spectacles. Et puis c'est bien aussi car on fait les spectacles plusieurs fois et du coup, à la fin, tu t'amuses vraiment, tu es dedans. Ici tu peux finir ton dernier ballet en mai et ne reprendre qu'en octobre...tu es moins sur scène ! Faire beaucoup de spectacles c'est dur, mais après tu comprends quand il y a quelqu'un qui te regarde. Même si c'est difficile, tu es à l'aise !*

Moi : *Dans ces cas-là, tu n'as pas vraiment le temps de penser à autre chose qu'à la danse !*

¹⁹⁰ Termes utilisés par E.C.Hughes, *Le regard sociologique*, 1996

Oskar : *Oui ! Tu penses toujours à la scène, au spectacle, mais bon maintenant, je suis plus libre !*

Moi : *Et au Capitole, tu as eu des rôles intéressants ?*

Oskar : *Oui et non. J'ai beaucoup de rôles en tant que remplaçant mais en fait, je ne danse pas !*

Moi : *Donc tu les travailles, mais tu ne les dances pas !*

Oskar : *Oui. Je suis dans le corps de ballet et je suis aussi remplaçant de soliste.*

Moi : *Ce n'est pas un peu frustrant de travailler des rôles sans les danser ?*

Oskar : *Oui c'est très frustrant car en plus, ça me fatigue. Je suis toujours là ! Les autres du corps de ballet, ils rentrent chez eux et moi je reste pour apprendre le rôle. En fait, tu fais beaucoup de travail pour rien ! J'ai quand même passé l'âge, j'ai plus 25 ans !*

Moi : *Tu penses avoir atteint tes limites ? Tu ne pourrais pas passer au grade supérieur ?*

Oskar : *Non et puis moi, je ne veux pas bouger. Corps de ballet et remplaçant, ça me va.*

Moi : *Tu n'as pas envie de faire mieux ?*

Oskar : *Non, non, non, j'aurais envie mais je pense que je n'ai pas eu la chance ou l'opportunité... Michel (répétiteur) me dit : « oui, c'est bien ! », mais rien... maintenant, je vais même essayer de ne pas être remplaçant ! »*

Cette érosion de la vocation va alors inscrire le danseur dans une démarche de deuil par rapport à ce statut d'artiste. La question du vieillissement du danseur prend alors tout son sens à condition qu'on mette en perspective sa dimension sociale, et institutionnelle et physique. L'avancée dans l'âge en référence à un calendrier fixé par les institutions amène le danseur à interroger sa vocation initiale et à la retravailler afin de soit poursuivre l'engagement, soit au contraire d'envisager le changement et de pouvoir quitter une profession qui participe à la définition que l'artiste a de lui-même. Cependant, si cette savante articulation de l'âge social, biologique et institutionnel semble être un élément fondamental dans le travail de recomposition de la vocation artistique, il n'est pas le seul. En effet, d'autres facteurs tels que l'usure du capital corporel ou encore la lassitude vis-à-vis de ce mode de vie viennent

également questionner cette croyance ainsi que cette appartenance à un monde à part permettant ainsi au danseur de réinvestir de nouvelles sphères sociales et/ou professionnelles.

B. L'usure du capital corporel

La danse classique est une profession, qui, par essence, sollicite de manière très intense le corps. Comme le précise Sorignet, le risque traumatique est une réalité quotidienne de la vie du danseur. En période de création et de répétition, le corps peut être mis en danger y compris sur scène. Ce type d'incorporation devient alors très risqué notamment quand l'investissement corporel représente la principale ressource du danseur. La majorité des danseurs interrogés ont connu, à différents moments de leur carrière, des blessures assez importantes, sans qu'il y ait pour autant de remise en question de l'engagement professionnel. En effet, ces blessures récurrentes sont considérées comme une composante inéluctable de cette profession, tout comme l'acceptation de la douleur, qui dans la routine de la pratique apparaît simultanément comme déniée et nécessaire :

« J'ai eu de nombreuses blessures durant ma carrière, notamment aux genoux, mais ça n'a jamais remis en question mon envie de danser. J'ai été suivi par de bons médecins, les mêmes que les joueurs de foot professionnels à Munich, et j'ai pu reprendre au même niveau. »
[Lorenzo, 37 ans, maître de ballet]

« Je me suis souvent blessé aux genoux, même sur scène ! Mais bon, c'est comme ça, on se casse et on continue ! C'est ça les professionnels ! Il y a des danseurs qui vont danser avec des côtes cassées, des problèmes au dos, aux genoux... Ca fait partie du travail ! Un danseur blessé va monter sur scène. On connaît notre corps et puis on ne peut pas s'en passer... Sans oublier que si on arrête, on nous remplace et ça aucun danseur n'en a envie ! » [Jean, 62 ans, professeur de danse à l'école de l'Opéra de Paris]

Comme le souligne la récente étude sur les danseurs¹⁹¹, ces blessures sont souvent plus nombreuses chez les hommes, surtout l'âge avançant. Ce constat vient alors remettre en cause l'idée partagée par les institutions¹⁹² selon laquelle les hommes vieilliraient mieux que les femmes. En effet, le travail masculin use de manière spécifique le corps notamment avec les

¹⁹¹ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs, un métier d'engagement*, op. cit. , p147.

¹⁹² Cette remarque fait notamment référence à la différence d'âge de fin de carrière qui était jusque là en vigueur à l'Opéra de Paris. Les hommes partaient à 45 ans tandis que les femmes devaient cesser leur activité à 40 ans.

portés qui sollicitent énormément le dos et les grands sauts qui abîment principalement les genoux au moment des réceptions. La répétition quotidienne de ces éléments techniques va générer des douleurs chroniques voire des blessures plus importantes, qu'il est bon de surpasser. La plupart des danseurs classiques ont des contrats de permanents au sein des ballets et sont donc soumis au rythme intensif des répétitions et des représentations qui peut expliquer que les deux tiers des permanents ont eu au moins une blessure au cours des cinq dernières années¹⁹³. Si les arrêts définitifs sont assez rares au lendemain d'une blessure, nous constatons que l'état de santé va tout de même influencer la façon de travailler. Le danseur va davantage solliciter une autre partie du corps pour ménager la partie blessée pouvant ainsi occasionner de nouvelles blessures. Le corps est donc mis à rude épreuve quotidiennement et avec l'avancée dans l'âge, une usure physique se fait peu à peu sentir. Pour préserver leur intégrité physique et donc leur position professionnelle, les danseurs vont mobiliser un ensemble de techniques du corps, qui s'échelonnent de la visite mensuelle chez l'ostéopathe au jogging ou aux étirements quotidiens. Chacun va développer ses propres techniques de manière à pouvoir maintenir son activité au plus haut niveau et pallier les effets du vieillissement corporel. Par exemple, Sébastien qui a mis un terme à sa carrière de danseur classique, mais qui poursuit son activité d'interprète dans une compagnie contemporaine insiste sur l'obligation permanente de faire du sport pour éviter le réveil des douleurs, des anciennes blessures et préserver son corps le plus longtemps possible. Il s'astreint donc à une activité sportive régulière lui permettant de maintenir sa masse musculaire et éviter ainsi l'apparition de nouvelles blessures. « *Je suis condamné à faire du sport toute ma vie !* » Julia est plus jeune (30 ans), mais elle porte une extrême attention à son corps. Elle est première danseuse dans un ballet et pour « *avoir les meilleures sensations* » elle met en place un programme d'entretien du corps très précis qu'elle suit scrupuleusement : « *Je suis quelqu'un de très matinal et avant d'aller au Capitole, je vais à la salle de sport pour travailler un peu et je cours une heure avant d'aller prendre le cours. Vraiment ça m'échauffe ! Après je m'étire bien et c'est super. D'ailleurs quand je ne peux pas le faire, ça me manque ! Je me sens endormie, molle... c'est vraiment pas pareil. Parfois même, quand je suis allée à la salle le matin mais que je n'ai pas fait grand-chose au ballet, je vais refaire une trentaine de minutes à la salle et je m'étire pendant une heure après. Mais je le fais parce que j'aime bien. Ensuite, deux fois par semaine, je vais chez un masseur. J'y vais le mardi et le vendredi et ça*

¹⁹³ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs, un métier d'engagement*, op. cit., p.148.

me fait beaucoup de bien. Ensuite, tous les 2 mois, je vais voir l'ostéopathe. J'aime ce travail personnel ! »

Ces techniques ont essentiellement pour but d'entretenir les qualités du corps et permettre au danseur de poursuivre sa carrière. Cependant, nous pouvons relever qu'avec l'avancée dans l'âge, l'usure physique se trouve souvent doublée d'une usure psychologique et l'investissement corps et âme¹⁹⁴ initial, appuyé et valorisé par les institutions, semble perdre de la vigueur pour un certain nombre de danseurs notamment lorsque les bénéfices retirés ne sont pas ceux escomptés. Autrement dit, quand la balance est faussée et que, comme le montrent les théories économistes, l'investissement coûte plus qu'il ne rapporte, nous observons une réelle difficulté à maintenir l'engagement dans l'activité. Or, nous l'avons évoqué précédemment, le vieillissement s'accompagne souvent d'une modification du statut du danseur dans le ballet. Celui-ci se trouve de moins en moins distribué et les rôles qu'il occupe mettent davantage l'accent sur l'expressivité ou le caractère que sur la virtuosité au profit de plus jeunes recrues. Cependant, en étant sur des emplois de permanents, ils sont tenus d'assister aux cours ainsi qu'aux répétitions, de manière à être capables de remplacer rapidement un rôle. Ainsi, ils continuent à travailler leur corps de façon intensive et régulière, mais ils n'en retirent aucune rétribution. Dany, aujourd'hui photographe indépendant, revient sur ses dernières années au sein du corps de ballet et insiste sur ce décalage entre l'investissement physique dont il faut faire preuve et l'absence de retour positif qui permet de poursuivre son engagement :

« La direction ne sait pas voir les talents de chacun. Je n'étais jamais à ma place, toujours relégué au dernier plan. Du coup, ça travaille dans la tête ! Dans l'année 2003, je n'ai pas dansé du tout ! Nulle part ! C'est ça qui m'a décidé à arrêter. Tu bosses tous les jours jusqu'à 17 heures et puis rien. Tu as l'impression que tu travailles pour rien et du coup tu rentres dans une mauvaise dynamique. Et puis, à 34 ans, j'étais beaucoup trop vieux pour tenter ma chance dans une autre compagnie. »

La vocation se trouve ainsi questionnée et parfois donc totalement remise en cause. On assiste ainsi à un moment charnière de la carrière, propice à un réinvestissement dans une autre sphère sociale ou professionnelle.

Considérer l'usure du capital corporel chez les danseurs, c'est également poser la question de l'apparence physique dans une profession où l'esthétisme et donc le regard d'autrui occupent

¹⁹⁴ L. Wacquant, « Corps et âme : notes ethnographiques d'un apprenti boxeur », op. cit.

une place prépondérante. En effet, le capital corporel esthétique de la danseuse doit aussi faire face au temps qui passe. Il existe une volonté en danse classique de présenter un corps dansant sans âge. Par conséquent, les danseuses incorporent cet idéal, et la question de leur apparence physique vient se placer au cœur de leurs préoccupations lorsqu'elles parlent de leur carrière. Souvent, elles justifient leur pérennité dans le ballet par cet équilibre-là. Des extraits tels que « *Tant que je ne fais pas vieille je continue* », « *Certaines danseuses me demandent mon secret pour rester si jeune* » soulignent cette importance de l'apparence physique vis-à-vis de l'âge social. Cependant les effets du vieillissement sur l'apparence corporelle, exacerbés par une concurrence jeune, taraudent souvent les esprits des danseuses et plus particulièrement celui des solistes. Silvia, première danseuse, précise alors que ses premières interrogations quant à la fin de sa carrière reposaient sur son apparence et son âge : « *la première fois que j'ai pensé à la reconversion, c'était en rapport avec mon apparence corporelle : je ne voulais pas faire vieille par rapport aux autres et par rapport à mon partenaire. C'est une question qui est très présente à mon esprit !* »

Si ces préoccupations physiques ne donnent pas lieu à elles seules à des démarches de reconversion, elles entraînent tout de même des modifications dans le travail du corps et de sa présentation. En s'appuyant sur les travaux de H. S. Becker¹⁹⁵ sur les fumeurs de marijuana ou plus récemment sur les travaux de M. Darmon¹⁹⁶ sur les anorexiques, on peut supposer que les danseuses vont mettre en œuvre des techniques pour que ce corps dansant apparaisse sans âge et se maintenir ainsi sur le marché du travail. Par exemple, le fait de cultiver l'extrême maigreur de leur corps par le biais de privations leur permet de rester dans l'homogénéité corporelle constitutive du ballet, et d'espérer ainsi retarder l'apparition du vieillissement corporel susceptible de mettre un terme à leur carrière. Cependant, les restrictions alimentaires qui semblaient « naturelles » au début de la carrière prennent progressivement un caractère obligatoire parfois lourd à respecter. Silvia confie les difficultés que représente pour elle le besoin de conserver un corps de danseuse : « *Aujourd'hui, j'en ai marre de faire attention à mon physique. Comme je n'ai pas de mesures, je suis toujours en état de manque. C'est vraiment une obligation car après, les kilos en trop, il faut les porter ! Je suis traumatisée par le poids depuis quelques années et là, j'arrive à saturation.* »

Les entretiens ainsi que les observations réalisées au sein de compagnies montrent que l'usure du capital corporel, tant sur le plan de la performance que de l'esthétique, provoque souvent

¹⁹⁵ H. S. Becker, *Outsiders*, op. cit.

¹⁹⁶ M. Darmon, *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, op. cit.

des interrogations sur l'opportunité de poursuivre la carrière. Cependant, ce facteur ne semble pas suffisant pour expliquer à lui seul la décision de quitter le métier. Une combinaison de facteurs fait ainsi du corps le lieu de cristallisation de difficultés de plus en plus grandes à se maintenir dans le métier, sans pour autant être l'obstacle essentiel à la prolongation de l'activité. L'usure du capital corporel doit alors être réinscrite dans un contexte plus large qui est la difficulté à maintenir son investissement au-delà d'un certain âge dans un monde professionnel de plus en plus exigeant et concurrentiel.

C. La « pauvreté » des relations professionnelles comme révélateur d'un enfermement lié à l'exercice de la danse classique

Le mode de vie artistique se construit, entre autres, autour de la revendication d'un lien communautaire fort, largement favorisé par une organisation du travail originale. L'emploi du temps décalé, les départs en tournée, la proximité des corps dans l'espace de travail, la répétition incessante des gestes dans une recherche de perfection amènent les danseurs à partager beaucoup de leur temps, laissant peu de place aux sociabilités extérieures. De même, l'investissement physique requis par cette profession exigeante permet rarement aux danseurs, à l'inverse des musiciens par exemple, de fréquenter d'autres sphères professionnelles proches telles que le milieu de l'enseignement, d'ailleurs souvent perçu comme une profession « inférieure » par rapport à leur situation d'interprète qui trône au sommet de l'échelle de prestige. Ainsi, les frontières séparant lieu de vie, lieu de travail, lieu de loisir tendent à s'effacer, enfermant les activités quotidiennes du danseur dans une relation de promiscuité totale avec ses pairs, le tout réglé par une programmation structurée et souvent imposée. Gilles, à l'âge de 32 ans, a fait la démarche de quitter un ballet classique pour monter sa propre compagnie sur un autre registre, celui de la danse contemporaine qu'il décrit comme l'espace de liberté qui lui manquait tant dans son expérience professionnelle précédente. Il critique de façon incisive le modèle de la danse classique ainsi que son organisation en lui opposant le renouveau artistique autorisé notamment par le travail de création qu'il met en place depuis deux ans : « *Au Capitole, on va voir son petit kiné, son petit ostéo, tout il est beau, tout il est rose et quand on sort, on se retrouve sans plus rien ! Tu t'es enfermé et quand tu sors plus personne ne te connaît ! Tu viens, tu prends ton cours, tu répètes, tu as fini, tu rentres chez toi, c'est vraiment métro-boulot-dodo. Tu fais ton boulot mais vraiment de façon fermée vis-à-vis de l'extérieur. Enfin, moi je trouve ! Et puis le Capitole, ce sont des assimilés fonctionnaires et pour moi, la danse, ce n'est pas ça !* »

Nous retrouvons ici, l'analyse de Goffman¹⁹⁷ relative aux institutions totalitaires qui appliquent à l'homme un traitement collectif et qui présentent comme caractéristique essentielle une certaine « déculturation » de l'individu, dans le sens où celui-ci, dès son entrée dans l'institution, connaît un bouleversement de ses repères culturels initiaux, importés de son univers familial. Il se trouve ainsi, temporairement, dans l'incapacité d'actualiser certains de ses comportements antérieurs, et s'inscrit, plus ou moins volontairement, dans une logique de conformité vis-à-vis des codes et des normes véhiculés au sein du ballet. Il semblerait alors que cet enfermement culturel constitue un argument en faveur de la remise en question de la vocation artistique. En effet, la « *pauvreté des échanges* » est avancée de manière récurrente notamment dans le discours des anciens danseurs ou des danseurs envisageant une réorientation professionnelle :

« J'arrive à saturation par rapport aux à-côtés de la danse, plus que le fait de danser en fait. Le pire, c'est la pauvreté des échanges avec les gens qui dansent avec moi. Quand tu entends parler un danseur, ça ne va jamais, il se plaint toujours. En fait, il y a trop de choses qu'ils ne connaissent pas, ils sont en dehors des réalités, finalement très superficiels. » [Silvia, 38 ans, première danseuse]

« Je comprends pourquoi je suis allée chercher des relations à l'extérieur. Les danseurs sont finalement isolés et je me suis rendue compte que le monde de la danse était assez pauvre intellectuellement. Quand tu es danseur, tu es tellement engagé, tellement fatigué quand tu rentres à la maison que, quand tu parviens enfin à lâcher la danse, tu es tellement crevé que tu ne t'occupes que du vital et rien d'autre. C'est une sclérose qui t'attrape tellement fort ! Et moi, en tant que professeur aujourd'hui, j'essaie de combattre ça en faisant sortir mes élèves au maximum de la danse. » [Anna, 62 ans, professeur de danse au sein de sa propre école]

Cependant, si cet enfermement est stigmatisé de la sorte, nous ne pouvons pas le considérer comme seul élément déclencheur d'une potentielle cessation d'activité. En effet, si l'on s'intéresse plus précisément à la situation des danseurs qui l'évoquent, nous constatons qu'ils sont réinvestis dans de nouvelles sphères professionnelles toujours en lien avec la danse ou encore de danseurs plus âgés qui se rapprochent inévitablement de la fin de carrière. Nous pouvons alors supposer que cet argument joue plutôt un rôle de justification dans le discours

¹⁹⁷ E. Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux*, op. cit., p. 54.

des interprètes qui s'éloigne progressivement du registre basé sur la vocation. Ces propos semblent leur permettre de donner du sens à la fin d'une activité professionnelle basée sur la croyance en l'appartenance à un monde à part. Le désenchantement perçu par ces femmes contribue à favoriser le deuil du statut d'artiste interprète et par là même le réinvestissement d'une nouvelle sphère professionnelle qui mettra notamment l'accent sur la richesse des échanges :

« Bien sûr c'est un petit peu dur de voir jour après jour la souplesse qui s'en va, mais je vois que je progresse sur d'autres plans, par exemple, j'ai plus de temps pour faire des choses plus intellectuelles, pour bouquiner, pour avoir des projets autres qu'une recherche de perfection physique [...] Je développe aussi un aspect humain, un échange avec les autres que tu n'as pas quand tu es danseur car il n'y a que toi et ton image qui comptent. Dans l'enseignement, ton travail repose sur l'interaction : tu donnes une correction et tu observes de suite un changement, c'est fantastique car tu as un échange permanent et enrichissant ! »
[Amélia, 38 ans, professeur de danse dans un CNR]

De même, nous pouvons constater dans les propos des danseurs en fin de carrière une révision des exigences artistiques à la hausse souvent en inadéquation avec le travail proposé dans le cadre de la compagnie. Le fait, par exemple, d'être cantonné à un registre plutôt de l'ordre de l'exécution, est souvent brandi de façon virulente pour justifier l'abandon de l'activité en tant que danseur interprète classique ainsi que la réorientation vers un style de danse favorisant plutôt la participation. Gilles s'inscrit parfaitement dans cette logique-là, qui lui permet de justifier son abandon de l'activité de danseur interprète au profit d'une activité de création au sein de sa propre compagnie. Si nous regardons de manière objective les raisons de sa réorientation professionnelle, nous pouvons souligner le décalage entre les faits et le discours valorisant le choix artistique : *« Je trouvais le travail de la nouvelle direction inintéressant. J'ai eu un jour, au moment du salut, face à un public assez droit, l'impression que je venais de faire la danse de trop. Comme le verre de trop, c'était pareil ! J'ai donc commencé à faire de la chorégraphie avec des danseurs du Capitole et là, j'ai connu de nouvelles sensations comme celle d'être en régie et de ne rien pouvoir faire en cas d'erreur par exemple. Ça me donnait encore plus le trac que d'habitude. C'était vraiment un renouveau, un retour de quelque chose, des sensations qui revenaient à nouveau ! Danser à côté d'un petit jeune qui fait trois tours de plus que moi, devenir tout rouge à côté parce que je suis essoufflé, ça ne m'intéressait plus. Je préférais danser dans des trucs... qu'il faut davantage mûrir, on va dire ou qui sont sur l'émotion. Là au moins, quand tu es récompensé, c'est pour toi-même, c'est*

par ton propre travail. Et ça, ça vaut vraiment plus cher ! La démarche n'est pas du tout la même. Et là, le Ballet intemporel, c'est le résultat de mon travail et de celui des danseurs, on est loin du Capitole. Là, si tu te plantes, ça te sert de leçon. Au Capitole, les leçons, ce sont des punitions : tu as fait ça tu n'auras pas le rôle ! Les intermittents, c'est vraiment un autre fonctionnement. Quand ils sont en création, on sent un autre investissement. Il y en a beaucoup qui veulent rester intermittents justement pour leur liberté. C'est pas dans les grandes compagnies qu'il y a cette liberté de choix ! »

Dans les propos de Gilles, on retrouve les caractéristiques présentées dans les travaux de P.E. Sorignet sur le métier de danseur contemporain, notamment en ce qui concerne l'implication dans le projet artistique et l'investissement dans le processus de création, s'opposant ainsi à la danse classique qui place plutôt le danseur dans un rôle d'exécutant. Ainsi, en réinvestissant le monde de la danse contemporaine, Gilles continue d'alimenter sa vocation, justifiant son changement professionnel par des raisons purement artistiques, allant même jusqu'à valoriser la précarité du créateur face au confort du danseur de corps de ballet. Cependant, plus tard dans l'entretien, il livrera quelques failles dans cet investissement artistique en soulignant qu'il était passé de cent cinquante spectacles dans l'année à huit, avec le changement de direction artistique.

Sébastien, également ancien danseur de ce ballet, lui aussi investi dans une petite compagnie contemporaine, présente le même discours critique vis-à-vis de la danse classique, comme si celui-ci garantissait le deuil d'une époque professionnelle révolue, mais pour des raisons différentes : *« L'état d'esprit de ce qu'on me proposait dans cette compagnie était tout à fait différent de ce que je quittais et pour moi c'était important. [...] En danse classique, la dimension théâtrale et émotionnelle est finalement assez restreinte et limitée à quelques solistes. Dans l'univers de la danse contemporaine, c'est beaucoup plus libre, et c'est le travail de groupe qui aboutit à quelque chose d'intéressant. Ce que j'ai découvert à Toulouse, c'est vraiment le culte de l'individualisme et ce n'est pas du tout ce qui me plaît. Ce qui prime, c'est l'ensemble, c'est un groupe solide, une concentration de danseurs ! »*

Encore une fois, nous retrouvons dans le discours la valorisation du style contemporain par rapport au classique, mais cette fois-ci, la différenciation s'effectue dans la construction du collectif face à l'individualité mise en exergue par le modèle organisationnel classique. La relation à autrui devient alors la modalité de travail de référence pour un danseur progressivement évincé des rôles principaux.

La pauvreté des échanges sociaux soulevée par certains danseurs en fin de carrière semble alors traduire la perception de l'enfermement symbolique instauré par les institutions. S'il est brandi comme déclencheur d'une potentielle « reconversion professionnelle » par les principaux intéressés, nous l'érigerons plutôt au rang d'indicateur d'une certaine désillusion par rapport au métier d'artiste interprète, provoquée par des éléments de Carrière plus objectifs tels que le fait d'être de moins en moins distribué ou de voir s'éloigner les rôles de soliste. Le choix de réorientation professionnelle s'en trouve alors parfaitement légitimé et la vocation artistique initiale, ainsi retravaillée, reste préservée. Ce processus permet alors à certains danseurs de réinvestir d'autres sphères professionnelles dans le monde de la danse, sans pour autant renier leur engagement dans l'activité. Pour d'autres, la vocation fera véritablement l'objet d'une remise en question qui pourra entraîner un abandon progressif de la danse en tant qu'activité principale.

D. Lassitude par rapport au mode de vie

Comme le souligne P.E. Sorignet dans ses travaux sur la danse contemporaine, aucun des facteurs analysés précédemment n'explique à lui seul une sortie de la profession. C'est donc davantage un cumul révélant une forme de lassitude du métier de danseur qui amène le plus souvent à envisager une fin de carrière ainsi qu'un nouveau projet tant sur le plan professionnel que personnel. Si l'on considère l'ensemble de ces facteurs, nous pouvons en déduire que cette lassitude va se traduire par un ensemble de comportements ou de réactions tels qu'une moindre disposition à se mettre en jeu dans les auditions ou dans les moments de sélection où la majorité des candidats sont souvent plus jeunes et donc plus en adéquation avec les attentes institutionnelles ou encore une difficulté grandissante dans l'acceptation des caprices des chorégraphes ou des directeurs artistiques qui font ce qu'ils veulent avec les danseurs.

Nous prendrons ici la trajectoire de Sébastien, investi à ce jour dans une petite compagnie contemporaine à la fois en tant que danseur mais surtout en tant qu'administrateur, la source de revenus différant des tâches principales effectuées. A plusieurs reprises au cours de sa carrière, il a cessé de danser, mais il est toujours revenu à la danse pour des raisons alimentaires : *« J'ai eu une grosse lassitude ! Je sais bien que je suis à un âge où il faudrait que j'arrête la danse, il faudrait que je passe à autre chose, mais pour l'instant, c'est la danse qui me fait vivre. Donc, je continue en attendant de trouver un autre moyen de gagner la vie. »*

La première fois qu'il a quitté la scène, c'était suite à une blessure importante au dos suivie d'une opération et d'une longue rééducation. Il est donc revenu chez ses parents installés à Toulouse et s'est mis en quête d'un travail pour des raisons financières. Ainsi, après une carrière au sein de compagnies européennes prestigieuses, il a intégré le ballet du Capitole en tant que remplaçant avec de petits contrats qui lui permettaient de subvenir à ses besoins et de se renseigner sur d'éventuelles pistes de reconversion. Cependant, le ballet a rapidement modifié son statut et l'a engagé « en fixe », prolongeant ainsi de sept ans sa carrière et reportant par conséquent les réflexions quant à l'après-danse. Pourtant, son investissement dans l'activité professionnelle s'avère moindre et l'engagement ne se vit plus sur le registre de la vocation. La danse prend alors progressivement une place accessoire et se trouve reléguée au rang d'activité alimentaire. Ce rapport à la danse se confirme ensuite avec l'abandon du ballet pour monter une compagnie de danse contemporaine avec un ami danseur issu des ballets de Monte-Carlo. Pourtant, dans ce nouveau cadre artistique, il va poursuivre son activité de danseur interprète tout en s'impliquant dans le développement de la compagnie, dans l'espoir d'en devenir à terme l'administrateur. Par conséquent, s'il poursuit son activité professionnelle, nous pouvons tout de même relever qu'il n'est plus sur le registre de la vocation caractéristique de la plupart des danseurs encore impliqués dans leur carrière d'interprète. Son discours sur la danse est fortement empreint de désenchantement : *« J'ai toujours perçu la danse comme le plaisir d'appartenir à un ensemble, comme la possibilité avec un groupe de personnes de faire quelque chose de fort. Et puis finalement, je me suis aperçu, en tout cas à Toulouse, que c'est l'individualisme qui trône ! [...] En même temps, ce que je fais maintenant, en dansant et en m'occupant d'autre chose, ça désacralise pas mal la chose ! Aujourd'hui avec tout ça, j'ai plus de mal à apprécier ce que je fais »*

Même si elle demeure encore la principale source de revenus, la danse tend progressivement à devenir accessoire dans la définition que Sébastien a de son identité professionnelle. Autrement dit, il semblerait qu'il continue à danser non seulement pour maintenir son statut d'intermittent qui lui permet de subvenir à ses besoins, mais également pour pallier la difficulté qu'éprouve cette jeune compagnie pour rémunérer les danseurs nécessaires au projet de création.

Enfin, il semblerait que le maintien de l'engagement dans une profession artistique telle que la danse classique existe tant que le danseur estime qu'il retire assez de bénéfices de l'investissement qu'il fournit. Nous nous inscrivons ici dans une perspective socio-économique qui souligne l'intentionnalité et donc la rationalité de l'acteur dans ses actions.

« *Je ne voyais pas de quoi me motiver pour aller travailler tous les jours ! Il n’y avait plus rien pour moi dans la danse.* » Dany, 35 ans, photographe.

Le danseur développe une représentation utilitariste de l’action même s’il ne dispose pas de la totalité des éléments autorisant un choix rationnel. Autrement dit, il va mettre en exergue les « bonnes raisons » qui le poussent à adopter tel ou tel comportement, justifiant ainsi ses choix de réorientation professionnelle.

2.2. ... Mais avec une forte crainte du retour à la « vie normale »

Cependant, si le cumul des facteurs énoncé précédemment peut entraîner une certaine érosion de la vocation artistique des danseurs en fin de carrière, nous pouvons relever dans les discours des réactions extrêmement anxiogènes pouvant repousser temporairement la question de l’après-danse. Autrement dit, malgré une certaine objectivité de la situation ainsi que la prise de conscience de l’approche du moment fatidique, les danseurs, façonnés au fil du temps par les attentes et les obligations des institutions, ne parviennent pas à se projeter sereinement dans un avenir professionnel différent. S’instaure alors une dialectique à laquelle les artistes doivent répondre afin de faire définitivement le deuil de leur statut d’interprète. Cette étape devient alors centrale dans le processus de conversion des capitaux permettant le réinvestissement dans une nouvelle sphère professionnelle mais aussi personnelle. Dans un premier temps, nous allons donc nous intéresser à la construction sociale de cette incapacité du danseur à se projeter en dehors de ce monde élitiste de la danse, puis dans un second temps, nous étudierons plus finement la crainte du déclassement social qui anime le danseur au moment de réinvestir de nouvelles sphères professionnelles.

A. Du sacré au profane : un sujet anxiogène entretenu par les institutions

Se définir en tant qu’artiste, c’est revendiquer son appartenance à un monde à part. Tout au long de la carrière, le danseur incorpore ces normes, ces codes transmis et relayés par les différentes institutions qu’il côtoie, lui conférant ainsi petit à petit une identité particulière que l’on pourrait également qualifier « d’extraordinaire ». Les cercles familiaux et les écoles de formation dans un premier temps, puis les compagnies professionnelles dans un second temps participent à l’incorporation de dispositions spécifiques chez le danseur notamment par l’incitation à l’engagement initial dans l’activité ainsi que par le travail de maintien de celui-ci tout au long de la trajectoire individuelle. Autrement dit, ces différentes institutions finissent par dessiner les contours d’une « seconde nature » pourtant en marge des réalités sociales

quotidiennes. De même, par l'organisation du travail extrêmement codifiée ainsi que la prise en charge permanente des danseurs qu'elle met en oeuvre, la compagnie de ballet contribue à alimenter la crainte du retour à la « vie normale ». En effet, ce fonctionnement laisse peu de place à la réflexion individuelle du danseur ainsi qu'à son autonomie. Par conséquent, celui-ci appréhende sincèrement cette responsabilité et retarde souvent au maximum cette échéance.

Dans ses travaux, Durkheim¹⁹⁸ souligne que les modalités ascétiques prônées et encouragées par les institutions religieuses contribuent à les séparer du profane notamment par le biais de la rigueur. Or, dans le cadre de la danse classique, la restriction alimentaire, l'intensité de l'exercice physique, la mise en concurrence, l'enfermement social renvoient à un certain ascétisme du gouvernement des corps et de la vie sociale ainsi qu'à une éthique de l'effort et de l'auto-contrainte qui nous permet de dire que le danseur va développer un ethos de contrôle. Les institutions (écoles, famille ou compagnies) vont ainsi lui permettre d'accéder à une certaine exceptionnalité sociale et de quitter le monde des « être communs ».

Cette exceptionnalité sociale va se traduire également dans l'organisation même de l'institution. En effet, lors de l'admission à l'école ou dans la compagnie, nous pouvons observer la construction d'un processus d'isolement des danseurs par rapport au monde extérieur. En effet, une fois sélectionnés et reconnus comme l'élite, ils doivent rompre avec les repères communs de manière à affirmer leur distinction. Contraint par cette autorité permanente, le danseur va donc se trouver façonné de la sorte tout au long de sa carrière. Ainsi, lorsque l'échéance tend à se rapprocher, le danseur semble démuni face à ce monde ordinaire construit autour de codes et de normes qu'il ne maîtrise pas. Par conséquent, la sortie du métier peut se traduire par un comportement fortement anxiogène exprimé souvent par la question : « Suis-je capable de me débrouiller tout seul après ? » Nous constatons une certaine fierté du vécu ou du parcours accompli, notamment chez les danseurs qui occupent une position favorable dans les institutions, mais qui vient finalement exacerber la crainte du départ qui aura pour principal effet de leur faire quitter les sommets de leur monde pour les diriger vers un univers plus vaste et plus commun. Jean, âgé de 62 ans, évoque la fin de sa carrière à l'Opéra de Paris avec une profonde émotion. Cela fait donc près de dix ans qu'il a cessé toute activité d'interprète, mais il s'effondre lorsqu'il évoque ce moment qu'il qualifie de particulièrement douloureux : « *Excusez-moi, mais cela me fait encore souffrir de parler de ça... Parce que, quand tu quittes l'Opéra à 45 ans, tu sais que tu ne peux pas y revenir,*

¹⁹⁸ E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1960.

c'est fini ! Et là, tu quittes vraiment un monde ! L'Opéra c'est un univers magique dans lequel tu vis toute la journée, toute l'année. [...] Il y a des gens qui prévoient, moi non ! J'étais aussi insouciant le dernier jour que le premier ! J'y étais vraiment jusqu'au bout, sans me dire que je pouvais avoir l'air vieux ou moche ! »

Les propos de Jean illustrent l'intensité de la croyance en l'appartenance à un monde à part qui anime les artistes. Or, c'est cette croyance, largement favorisée par les institutions qui rend difficile la projection puis l'intégration dans ce monde profane, souvent perçue comme un déclassement social.

B. La crainte du déclassement social

La crainte du déclassement social s'illustre dans des domaines différents. Cette remise en question de l'identité des danseurs va notamment passer par une transformation du corps. Or, de nombreux travaux sociologiques montrent que le corps constitue un capital social distinctif total. Durant toutes ces années, les danseurs interprètes, et surtout les femmes, usent de diverses techniques¹⁹⁹ pour « se faire un corps » qui, comme le montre M. Darmon, ne sont pas neutres socialement. En effet, les goûts alimentaires favorisant parfois la restriction²⁰⁰, les consommations médicales²⁰¹ s'éloignant de la médecine traditionnelle ou encore le travail permanent sur l'apparence corporelle caractérisent plutôt des comportements de classe sociale dominante. Autrement dit, ce travail volontaire sur le corps mu par la recherche permanente d'excellence s'inscrit tendanciellement dans celui des classes dominantes, laissant donc entrevoir une forme d'affinité entre l'ensemble de ces pratiques corporelles et la position occupée dans l'espace des positions sociales. Par conséquent, considérer la fin de carrière, c'est questionner ce rapport au corps qui venait positionner, en l'occurrence la danseuse, en haut de l'espace social. Silvia, par exemple, malgré ses 38 ans, ne cesse de retarder son départ de la compagnie. Pour le moment la direction artistique est satisfaite de ses prestations et ne met aucune pression, même implicite, sur ses épaules, pourtant, Silvia sent que le moment de quitter la scène approche et elle confie ses craintes, notamment concernant ce travail du corps : « *Je veux partir avant que la directrice me mette dehors ! Mais le plus dur, c'est de se remettre dans la vraie vie. Par exemple, je sais pertinemment qu'actuellement je pèse 6 ou 7 kilos de moins que ce que je devrais. Mais je me sens bien dans ce corps maigre ! Or, quand*

¹⁹⁹ Ces techniques du corps recouvrent les pratiques alimentaires, sportives ou encore esthétiques étudiées précédemment.

²⁰⁰ P. Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, op. cit.

²⁰¹ L. Boltanski, « Les usages sociaux du corps », *Annales E.S.C.*, janv./fév., 1971, pp.205

je vais arrêter, je vais reprendre un corps normal, je ne pourrai pas maintenir ce poids-là. Il faudra vraiment que j'apprenne à vivre avec ce nouveau corps et surtout à l'accepter. »

Ces propos illustrent la forte corrélation qui existe entre le travail du corps et le travail sur le corps, qui participe à la définition du métier de danseur donc à la reconnaissance d'un certain statut social culturellement élevé. Renoncer au diktat de ces normes corporelles nécessite alors tout un travail de déconstruction et de réappropriation de nouveaux codes, qui passe inévitablement par une remise en cause du positionnement social lié à l'abandon d'une profession que l'on peut qualifier, en référence aux travaux de Hughes²⁰² de prestigieuse.

Cette crainte du déclassement social est également perceptible en ce qui concerne les fluctuations du capital économique lors du passage du statut de danseur interprète à une nouvelle profession souvent aux revenus moindres dans le cas de la danse classique. En effet, les questionnaires ainsi que les entretiens révèlent une diminution des salaires entre les deux situations professionnelles, la position de danseur interprète étant la plus confortable: *« La paye n'a rien à voir ! A Monte-Carlo, je touchais 5 000 euros nets par mois et là, je suis à 1 170 euros. C'est sûr, ça change la vie ! C'est comme quand je suis allée au Pôle Emploi pour m'inscrire, j'ai fondu en larmes car c'était l'inconnu complet pour moi ! Je ne savais pas de quoi on parlait, on me posait des questions auxquelles je ne savais même pas répondre. Heureusement, le mec a été très sympa ! C'était la première fois de ma vie que j'allais me retrouver au chômage ! Je n'avais pas encore les résultats d'ici [au CNR] et c'était affreux pour moi de me dire que j'étais au chômage. »*

En outre, pour de nombreux danseurs encore sur scène, l'enseignement semble perçu comme une activité professionnelle inférieure, faisant parfois l'objet d'un réel dénigrement. Les propos d'Amélia, fraîchement nommée professeur au sein d'un CNR suite à une carrière de soliste, soulignent cette perception négative du statut de professeur de danse pour certains danseurs encore très investis dans leur carrière et mus par leur croyance : *« Souvent, quand on pose la question dans une compagnie de ballet s'ils ont envie d'enseigner plus tard, il y en a plein qui disent non ! Ils y viennent généralement longtemps après, quand ils réfléchissent à leur cas de reconversion. C'est rarement un choix du départ. C'est très rare qu'un danseur planifie déjà au moment de sa carrière le fait d'enseigner. Je me souviens quand j'étais à Monte-Carlo et que je disais que je voulais enseigner, les gens me disaient que j'étais folle comme si c'était dégradant ! »*

²⁰² E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit.

Penser à sortir du métier, c'est alors se confronter à une redéfinition des espérances et envisager de perdre un statut social valorisant auquel l'individu s'identifie « corps et âme ». Cette projection semble alors totalement incompatible avec l'investissement dans l'activité qui se vit sous le mode de la croyance. Comme le précise P.E. Sorignet²⁰³, il semblerait que cette crainte du déclassement soit particulièrement visible chez ceux pour qui l'accès au monde des arts représente une véritable mobilité sociale et culturelle. En effet, pour certains danseurs, qui ont pu façonner leur nouvelle identité sociale en revendiquant leur appartenance à cette élite artistique, abandonner ce métier, c'est également la peur de réintégrer leur condition sociale initiale et ses codes progressivement délaissés. Cette ascension sociale par la danse est inéluctablement liée à une nette augmentation du capital économique qui s'avère questionnée avec l'approche d'une potentielle échéance, au point de rendre cette crainte du déclassement social particulièrement anxiogène, notamment en l'absence de conjoint. Dans le cadre du couple, nous pouvons noter que la diminution, voire la perte du salaire, peut être compensée par les ressources du conjoint, plaçant ainsi le danseur dans une position plus confortable lorsqu'il s'agit d'envisager la fin de la carrière. Le conjoint apparaît donc comme une ressource potentiellement mobilisable au moment de la « reconversion ». A l'inverse, la crainte du déclassement social suite à la baisse du capital économique peut repousser les projets ou les alternatives professionnelles. Silvia, lors du premier entretien, est en concubinage depuis 2 ans avec un docteur en ergonomie et s'inscrit dans une démarche de réorientation professionnelle en préparant un diplôme d'ergonomie en cours du soir au Conservatoire National des Arts et Métiers, tout en poursuivant son activité de première danseuse. Encouragée par son compagnon, elle envisage d'arrêter la danse pour faire son stage professionnel de fin d'étude (bac +4) et rechercher ensuite un poste, mais sans précipitation puisque son partenaire se propose de l'aider. Lors de notre deuxième rencontre, environ un an après, Silvia vient d'acquérir un bien immobilier suite à sa séparation. Ces propos sont alors tout autres : « *Pour l'instant, j'ai dû mettre mon diplôme entre parenthèse. Je suis dans l'impossibilité de faire mon stage qui validerait mon bac +4 car j'ai besoin de travailler pour vivre. Je suis toute seule aujourd'hui et donc je n'ai aucune sécurité financière si j'arrête la danse. Je n'ai pas de conjoint ou de famille sur qui m'appuyer. En plus, je viens d'acheter un appartement et si j'arrête le Capitole, ce n'est pas dit que je gagne autant pour pouvoir rembourser mon prêt.* »

²⁰³ SORIGNET P.E., *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, Enquêtes de terrain, op. cit., p.285.

Ainsi, maintenir son engagement dans l'activité professionnelle peut permettre de rester protégé grâce à un statut confortable associé à une rémunération régulière et suffisante et de préserver le danseur d'une certaine instabilité liée à l'abandon du métier.

Pour conclure, nous pouvons donc avancer l'idée que malgré un ensemble de facteurs incitant à la « reconversion », la projection dans de nouveaux projets ne semble pas aisée car elle nécessite un travail de deuil de la part du danseur. En effet, celui-ci doit reconsidérer les éléments structurels de son identité sociale et individuelle polis par les institutions au fil de la carrière. Ainsi, pour transformer la danse d'une activité principale à une activité accessoire, le danseur va devoir s'inscrire dans un processus de conversion des capitaux qui lui permettra d'éviter ou plus précisément d'ajuster la perception d'un certain déclassement social.

3. Préparer sa sortie de scène : un processus de conversion des capitaux

Comme nous avons pu le souligner dans le deuxième chapitre, la formation du jeune danseur relève d'un processus qui s'inscrit pleinement dans la durée. En effet, le temps d'inculcation est long et la séparation entre le monde artistique et le monde profane ainsi que la reconstruction de nouveaux capitaux en adéquation avec cette culture artistique transmise prennent du temps. Or, si cette progressive incorporation requiert un investissement corps et âme durable, nous pouvons supposer que le retour à la vie normale implique également un travail de longue haleine. Autrement dit, quitter la scène nécessite un travail de deuil du statut d'artiste qui passe inévitablement par un réinvestissement, voire une conversion des capitaux acquis durant la carrière. Cependant, pour pouvoir l'envisager, le danseur doit passer par une étape essentielle : la prise de conscience de l'échéance. Ainsi, il pourra mettre en place un certain nombre de démarches ou, tout du moins, entamer une réflexion.

Si le temps représente un élément prépondérant dans cette phase, tous les danseurs rencontrés ne présentent pas des comportements homogènes quant à leur fin de carrière. Nous pouvons globalement distinguer deux logiques à l'œuvre dans la sortie de scène.

La première, apparemment la plus répandue, pourrait être définie comme un glissement progressif vers une activité professionnelle secondaire débutée en parallèle de l'activité principale d'interprète. Parmi les danseurs interrogés, nous constatons que cette démarche est souvent synonyme de maintien dans le monde artistique. En effet, ces glissements s'opèrent souvent vers d'autres activités du spectacle ou vers d'autres dimensions de l'activité chorégraphique telles que la création ou encore l'administration de compagnie. Cependant, nous relevons également des démarches de formation professionnelle extérieure au monde de

l'art, mais souvent en relation avec l'entretien ou plus précisément le soin du corps dans sa dimension médicale ou paramédicale. Malgré cette apparente anticipation, nous mettrons en exergue le fait que, pour certains, l'échéance est très rarement donnée et semble même souvent repoussée.

La seconde logique s'inscrit dans une temporalité plus radicale, puisqu'elle regroupe les arrêts de carrière brutaux qui donnent lieu à une nouvelle activité professionnelle, généralement pas ou peu expérimentée au préalable. Le changement soudain d'activité est souvent lié à des « accidents », aussi bien professionnels (blessure) que personnels (divorce) qui nécessitent un réajustement rapide de la position individuelle.

Si ces deux logiques diffèrent dans la gestion même de la fin de carrière, elles impliquent nécessairement une conversion des capitaux accumulés depuis la prime inculcation. Dans cette dernière partie, nous allons donc nous intéresser à la mobilisation de certains capitaux permettant au danseur de se projeter dans l'après-danse, qu'il soit dans une logique d'anticipation ou au contraire de réaction à des événements inattendus, pour ensuite étudier plus précisément les démarches de conversion envisagées.

3.1. Construire son après-danse selon une logique d'anticipation

Si l'on observe plus précisément les trajectoires des danseurs en fin de carrière ou ayant investi une nouvelle sphère professionnelle, nous pouvons remarquer que la sortie du métier est souvent le fruit d'une mobilisation volontaire de certains capitaux transformés en ressources pertinentes et adaptées. Cependant, si pour certains le projet est clairement défini et guide les différentes étapes de la Carrière, pour d'autres, la construction de ressources mobilisables relève d'opportunités provoquées par les institutions, les différentes sphères de socialisation fréquentées ainsi que les nombreuses interactions qui façonnent l'individu. Dans cette logique d'anticipation, nous pouvons ainsi nuancer deux types de conversion professionnelle : l'une que l'on pourrait qualifier plutôt de volontaire et l'autre qui oscille encore entre attente et effort d'anticipation. Cependant, même si des tendances se dégagent, il paraît pertinent de rappeler que ces conversions relèvent de trajectoires personnelles bien spécifiques et particulières. Autrement dit, nous nous interrogeons sur la façon dont les danseurs interprètes, dans un système de contraintes sociales données, vont faire émerger et mettre en œuvre un certain nombre de ressources nécessaires à leur réinvestissement professionnel. Ainsi, il semblerait que le processus de conversion professionnelle selon une logique d'anticipation transcende le secteur d'activité et le groupe d'appartenance. Notre démarche se situe donc dans le sillage de ce que M. Weber préconisait comme une sociologie

compréhensive capable de rendre compte des comportements humains, en dégagant le motif ou le complexe de motifs auxquels ils obéissent ou en reconstituant le sens subjectif qu'ils incorporent. Ainsi, dans cette logique, nous considérerons la conversion professionnelle comme un processus séquentiel qui s'inscrit dans des temporalités différentes selon les individus et qui présente un début, une durée et une fin. Nous nous intéresserons donc dans cette partie aux trajectoires de danseurs mus par des projets professionnels bien délimités mais également aux trajectoires encore indécises malgré une volonté de s'inscrire dans une logique d'anticipation de l'après-danse.

A. Les conversions volontaires

Dans ce que nous avons appelé les « conversions volontaires », nous pouvons identifier deux types de trajectoires différentes qui vont pourtant donner lieu à une accumulation puis à une mobilisation pertinentes de capitaux permettant une réorientation professionnelle vécue sur le mode de l'ascension sociale.

Parmi cette population nous relevons dans un premier temps, la présence de danseurs ayant connu une belle et rapide progression de carrière souvent menée à son paroxysme avec des rôles de solistes. Or, dans le discours de ces artistes, nous nous apercevons qu'une fois le plus haut niveau atteint et les plus grands rôles dansés, une certaine routine s'installe, laissant peu à peu la place à l'émergence d'un nouveau projet professionnel toujours envisagé sur le mode de la progression dans la hiérarchie. La trajectoire de Lorenzo, actuellement maître de ballet, illustre nettement ce glissement stratégique vers une nouvelle orientation professionnelle choisie : *« Je voulais arrêter à l'âge de 30 ans ! Comme j'ai eu une belle carrière internationale, je voulais m'arrêter tant que j'étais encore bien ! Je ne voulais pas que les gens me voient dégradé ! Quand j'ai commencé la danse, mon but, c'était d'être premier danseur, et maintenant, c'est d'être directeur de compagnie et je ferai tout pour y arriver. Je procède par étape : là, je suis maître de ballet et la prochaine fois, je vise une direction. Je suis venu à Toulouse dans cette optique. Passer par maître de ballet permet de passer par toutes les étapes et de mieux connaître le travail de direction car je suis très proche de la directrice. Voilà, moi, je veux être directeur et je sais qu'il faut passer par là. »*

Comme beaucoup de premiers danseurs, Lorenzo s'inscrit dans cette logique de recherche de perfection et d'élévation dans la hiérarchie, refusant toute éventualité de déclassement que ce soit au sein même de son activité d'interprète ou dans les perspectives professionnelles qui se dessinent. Il sculpte ainsi son après-danse progressivement mettant en branle les différentes ressources dont il dispose. Il va, par exemple, solliciter son capital symbolique qui lui

permettra un maintien mais surtout une progression dans l'univers de la danse. La notoriété et la reconnaissance dont il jouit lui donnent une certaine légitimité sur des postes de maître de ballet, la plupart du temps occupés par d'anciens danseurs prestigieux et dont la réputation n'est plus à faire. La trajectoire de Lorenzo en fin de carrière, c'est-à-dire depuis sa consécration professionnelle dans une des plus grandes compagnies internationales, révèle une véritable stratégie initiée il y a environ huit ans, quand il a décidé de quitter Munich pour venir danser au ballet du Capitole. L'investissement dans ce nouveau projet professionnel nécessite alors un désengagement progressif vis-à-vis de l'activité initiale, qui passe par une certaine distanciation avec les valeurs, les idées et les attentes mais aussi avec l'univers relationnel corrélatif au rôle social investi par la personne dans son activité antérieure. Cette distanciation est souvent formalisée par le biais de rites de passage qui viennent séparer « l'ancien danseur » de ses pairs favorisant ainsi l'accès aux nouvelles fonctions. Par exemple, l'Opéra de Paris instaure une période de carence de 3 mois obligatoire entre le départ du ballet et la réintégration en tant que professeur au sein du ballet ou dans le cadre de l'école. De même Lorenzo, malgré son CDI en tant qu'interprète, a dû effectuer une nouvelle période d'essai pour intégrer ses nouvelles fonctions.

Cette distanciation nécessaire pour pouvoir réinvestir une nouvelle sphère professionnelle peut également se concrétiser à son extrême par l'arrêt définitif de l'activité initiale dans l'objectif de peaufiner le projet envisagé. Cécile, professeur de danse au CNSMDP, explique et justifie ses choix : *« J'avais 32 ans, je commençais à avoir quelques problèmes de dos et le changement de style de la compagnie lié au changement de direction ne me convenait pas. L'année précédente, pendant les vacances, j'avais déjà passé mon DE alors que j'étais encore en activité. Je voulais vraiment rester dans la danse et transmettre tout ce qu'on m'avait donné pendant toutes ces années. Rien n'empêche qu'un jour je fasse de la chorégraphie, mais pour moi, la base, c'est l'enseignement. J'ai donc décidé de prendre un an de congé sans solde pour partir monter un ballet au Bolchoï avec Pierre Lacotte et acquérir de l'expérience. En parallèle, lorsque je revenais en France, je donnais des cours un peu partout, notamment au conservatoire de Nancy, mais mon objectif, c'était de former de futurs professionnels ! Je visais le CNSM ! J'ai donc tout arrêté du jour au lendemain pour me préparer. Je crois vraiment qu'il faut faire ça ! A un moment, il faut se lancer ! On n'obtient rien sans rien. C'est toujours le travail et la persévérance qui nous fait avoir de la chance c'est tout ! Mais l'avantage des danseurs, c'est qu'on est habitué : on a toujours beaucoup travaillé pour y arriver. »*

Tout comme Lorenzo, Cécile a rapidement évolué dans la hiérarchie du ballet et est restée première danseuse pendant près de 10 ans au ballet de Nancy, sous la direction de Pierre Lacotte. Elle mettra un terme à son CDI après un congé sans solde d'un an qui lui a permis de se forger une petite expérience dans la relation de transmission. En s'intéressant de manière plus approfondie à sa trajectoire, nous pouvons relever une forte mobilisation du capital social durant cette période de transition. Certes, elle cesse son activité d'interprète, mais elle mobilise ses relations pour pouvoir affiner ses compétences dans le domaine de l'enseignement et de la transmission. En effet, la première année, elle saisit l'occasion qui lui est offerte de suivre l'ancien directeur du ballet parti pour remonter des ballets classiques avec le Bolchoï et par la suite, elle aura la possibilité de donner des cours au sein du conservatoire de Nancy, ville où elle danse depuis près de dix ans. Enrichie de ces diverses expériences, elle réussit le concours de recrutement pour un poste de professeur au CNSMDP et occupe ce poste depuis maintenant deux années.

Les trajectoires de Lorenzo et de Cécile mettent en évidence des conversions professionnelles volontaires réussies et vécues sur le mode de la progression sociale et professionnelle. Pour ces danseurs prestigieux, le fort capital symbolique associé à la force et l'étendue de leurs réseaux sociaux leur assurent une certaine sérénité face à ce choix d'orientation professionnelle. De même, le capital économique accumulé durant la carrière leur permet une meilleure gestion de cette période de transition, autorisant même l'arrêt de l'activité initiale pour pouvoir se consacrer à l'élaboration du nouveau projet professionnel. Pour eux, l'investissement est alors perçu comme un prolongement de l'activité d'interprète ou plus précisément comme une évolution positive évinçant ainsi le sentiment de déclassement social souvent associé à la sortie d'un métier reposant sur la croyance et l'engagement par vocation.

Mais si ces conversions volontaires sont observables chez les danseurs ayant connu une carrière prestigieuse, nous les décelons également parmi les danseurs de corps de ballet. En effet, parmi ceux que nous avons rencontrés, nous pouvons très nettement relever des choix de réorientation professionnelle clairement affichés et répondant à des démarches stratégiques affinées. Cependant, nous pouvons souligner que les conversions observées chez cette population ne répondent pas à la même logique que celle précédemment explicitée. Les danseurs de corps de ballet, par le biais de critères objectifs tels que le fait d'être moins distribué ou moins sollicité dans le cadre des activités chorégraphiques, de ne pas occuper telle place de la hiérarchie à tel âge, prennent conscience de l'absence de possibilités de progression au sein du ballet. La vocation initiale ainsi questionnée va leur permettre de

progressivement réinvestir une nouvelle sphère d'activité, et de délaisser l'activité d'interprète au profit d'un nouveau projet professionnel. Cette prise de conscience favorisée par l'institution va donner l'occasion au danseur de mobiliser ses ressources afin de réinvestir une nouvelle profession, souvent en lien avec le spectacle. Dany, 35 ans, après une carrière dans le corps de ballet, a décidé d'arrêter pour se consacrer à un nouveau projet professionnel artistique : la photographie. Il revient alors sur les raisons qui l'ont poussé à faire ce choix : « *Le ballet du Capitole n'était pas une bonne compagnie pour moi. Je n'étais jamais à ma place. Je pense sincèrement que certains directeurs de compagnie ne savent pas voir les talents de chacun. Du coup, je n'ai jamais fait de choses intéressantes ici et ça, ça te travaille dans la tête. Je ne vais pas danser jusqu'à 40 ans dans ces conditions. J'ai envie de faire quelque chose d'intéressant dans ma vie et c'est pourquoi la danse, c'est fini ! Je n'irai pas plus loin, alors pourquoi continuer ? Et puis, comme ça, j'arrête bien avant qu'on me dise de partir ! Là, c'est moi qui ai décidé d'arrêter. [...] C'est une décision qu'il faut prendre rapidement sinon tu n'en sors jamais et à 38 ans, on te met à la porte sans rien ! Ma femme m'a beaucoup soutenu dans ce projet tant moralement que financièrement car, même si elle aussi ne s'y sent pas très bien, elle est restée au ballet pour assurer les revenus du couple !* »

Les propos de Dany mettent en évidence l'importance de la reconnaissance du travail et des qualités artistiques individuelles pour maintenir l'engagement dans cette activité professionnelle. Quand l'impossibilité de progresser s'impose comme une évidence, elle devient alors synonyme de désengagement, reléguant ainsi l'activité d'interprète au rang d'activité accessoire au profit d'un nouveau projet qui nécessite alors un investissement conséquent. Dans le cas de Dany, cette nouvelle orientation semble être vécue sur le mode de la vocation. En effet, les désillusions liées aux conditions d'exercice de l'activité professionnelle dans le cadre du ballet du Capitole permettent à Dany de s'investir corps et âme dans un nouveau domaine artistique, et de retrouver les croyances et les valeurs constitutives de l'identité artistique : « *Avec ce projet, j'ai la sensation de revivre. Avant j'étais dans un certain confort... Je savais qu'il y avait un salaire à la fin du mois par exemple, maintenant, ce n'est pas comme ça ! Au Capitole, finalement tu es plutôt tranquille... et moi, j'ai besoin de bouger et la photo me permet tout ça ! J'ai toujours voulu faire de la photo, même quand j'ai commencé la danse, sauf qu'il a fallu faire un choix, alors je me suis dit que la photo ce serait pour plus tard !* » Photographe depuis 3 mois lors de notre rencontre, Dany travaille essentiellement dans le milieu de la danse et la majorité de son chiffre d'affaires dépend des contrats passés avec le théâtre du Capitole. Il réinvestit sa connaissance du milieu, des œuvres mais aussi son vécu ou encore ses relations dans sa

nouvelle activité professionnelle. Aujourd'hui, 3 ans après, Dany réalise la totalité des photos et supports de communication du ballet du Capitole. Nous pouvons alors faire l'hypothèse que Dany a remanié les capitaux dont il disposait de manière à réinvestir différemment la sphère artistique qu'il avait intégrée par vocation. Malgré un discours basé sur la rupture, nous constatons que sa « réorientation professionnelle » s'inscrit dans un certain prolongement par rapport à son activité initiale et surtout qu'elle correspond à une « réactivation » de sa croyance et de sa vocation.

Enfin, pour d'autres danseurs, les conversions volontaires relèvent d'un tout autre registre puisqu'elles dépendent de dispositifs institutionnels mis en place par les ballets eux-mêmes. Ces actions demeurent encore marginales dans le monde de la danse classique, mais commencent à se développer notamment sous l'influence des politiques culturelles de plus en plus sensibles au problème de la reconversion des artistes. En effet, pour les danseurs permanents, il n'existe aucun dispositif d'accompagnement général de la reconversion. En revanche, certaines structures d'employeurs mettent en place des mécanismes d'aide plus ou moins formalisés : temps pris sur le temps de travail pour une formation en vue d'une reconversion, aide financière sous forme d'indemnités de reconversion etc. Le ballet du Rhin est à ce jour une des rares structures à réellement proposer un système de soutien à la reconversion et l'Opéra de Paris initie quelques démarches notamment en mettant en place un partenariat avec l'Institut des Etudes Politiques. Dans le cadre des ballets du Rhin, les danseurs qui ont au moins 12 ans d'ancienneté dans la compagnie ont droit à d'une année de rémunération pendant laquelle ils peuvent suivre une formation en vue de leur sortie du métier. L'obtention de ce financement suppose un projet clairement élaboré. A l'issue de cette année de formation, il est obligatoirement mis un terme à leur contrat. Cette aide ne peut pas concerner plus de deux danseurs par an. Nicolas, après 18 années passées dans le corps de ballet, a donc pu profiter de ce système et suivre une formation de maquilleur-perruquier à Toulouse : *« J'avais 38 ans et j'avais envie de danser jusqu'à 40 ans. Je ne sais pas pourquoi... C'était un chiffre rond et ça aurait fait 20 ans aux ballets du Rhin ! En plus, à 38 ans, j'étais encore très en forme, je dansais beaucoup, mais bon, d'entendre les autres, surtout les filles, parler autour de moi, je me suis dit qu'il fallait que je me renseigne aussi. J'avais déjà en tête l'objectif de faire une reconversion dans le maquillage et la perruque. [...] Je suis donc allé voir mon directeur artistique qui a été très surpris. Il m'a demandé d'attendre un peu car je dansais encore beaucoup, mais je lui ai répondu que c'était comme ça. Mon projet a ensuite été accepté aux Ressources Humaines car j'avais préparé un bon dossier et que j'avais déjà l'accord de l'école de formation. Là, c'était vraiment la fin de la*

carrière car une fois le dispositif mis en place, tu ne peux plus revenir danser ! C'est donc allé très vite, mais ce n'est pas plus mal. Comme ça, tu n'as pas le temps de réfléchir que tu es déjà engagé dans une autre voie ! »

L'irréversibilité du dispositif ainsi que l'obligation de présentation d'un projet détaillé impliquent l'adhésion totale du danseur à ce processus de conversion des capitaux. En effet, la démarche de formation professionnelle reste à l'initiative du danseur. Par conséquent, il doit avoir fait le deuil de son statut d'interprète pour pouvoir réinvestir une nouvelle profession, en lien ou non avec le monde de la danse. En faisant le choix d'une nouvelle activité, Nicolas renonce à son statut d'artiste et s'engage dans une formation qui va contribuer à façonner sa nouvelle identité sociale. Comme pour les trajectoires présentées précédemment, nous retrouvons dans son discours une importante valorisation de l'activité initiale dans l'acquisition de nouvelles compétences professionnelles. Autrement dit, l'accès à une formation à laquelle les danseurs peuvent apporter une valeur ajoutée par leur expérience passée permet d'éviter le sentiment de déclassement social lié à la perte d'un statut professionnel reconnu et valorisé. De plus, comme certains auteurs²⁰⁴ le précisent, le temps de formation représente un trait d'union entre l'ancienne situation et la nouvelle insertion professionnelle. Il s'agit d'une action qui se construit de manière dynamique, qui apparaît comme une situation privilégiée pour s'inscrire dans une véritable évolution et qui concourt également à construire une autre perception de soi-même. Ce choix de passer par la formation nécessite alors un important investissement de la part du danseur qui va être accentué par la prise de risque qu'a pu représenter l'abandon d'une activité professionnelle stable. En effet, ce choix implique de ne pas faillir à l'engagement que l'on a avec soi-même et constitue tout l'enjeu du processus de conversion des capitaux dans ces démarches volontaires.

Parmi les personnes rencontrées, nous avons donc pu identifier ces quelques démarches de conversion volontaires notamment chez des danseurs âgés de 32 à 38 ans. Les données recueillies dans le cadre de ce travail corroborent les statistiques proposées par l'étude de J. Rannou et I. Roharik sur les danseurs qui avancent un âge moyen de 34 ans pour cette population de professionnels qui déclarent envisager d'arrêter le métier au cours de l'année. De même, nous ne remarquons pas de disparités entre les hommes et les femmes qui semblent s'inscrire dans les mêmes démarches, même si on peut supposer que les motifs ou les raisons divergent. La place occupée dans la hiérarchie du ballet n'interfère pas non plus dans ce choix

²⁰⁴ C. Négroni, 2007, *Reconversion professionnelle volontaire*, Armand Colin, Paris, p. 167.

de conversion volontaire. En effet, nous retrouvons ces démarches aussi bien au sommet de l'échelle de prestige qu'au sein du corps de ballet. Cependant, il est intéressant de préciser que la présence d'une limite d'âge officielle à l'Opéra favorise ce positionnement volontaire et stratégique par rapport à une nouvelle orientation professionnelle. En connaissant l'échéance, le danseur s'inscrit plus facilement dans une logique d'anticipation. Il sait pertinemment qu'à telle date, le rideau tombera définitivement mettant ainsi un terme à sa carrière au sein de cette institution de référence. Effectivement, les danseurs rencontrés à l'Opéra n'ont connu aucune difficulté, quel que soit leur rang, pour poursuivre une autre activité souvent en lien avec le monde artistique et préservant leur représentation de soi. Enfin, nous pouvons relever que toutes les personnes engagées dans ces processus de conversion volontaire ne perçoivent pas leur nouvelle situation professionnelle comme un déclassement social. Au contraire, les discours tendent à valoriser l'actuelle position sociale notamment grâce au réinvestissement de l'expérience précédemment acquise. Ces conversions volontaires mettent en exergue la mobilisation de ressources accumulées durant la carrière et la nouvelle orientation professionnelle n'est autre qu'un réinvestissement des capitaux disponibles. Cependant, les danseurs ont nécessairement dû effectuer un travail de transformation des capitaux en ressources pour pouvoir réussir leur reconversion.

B. Des conversions entre attente et anticipation

Pour la grande majorité des personnes interrogées, le glissement progressif vers de nouvelles activités artistiques ou para-artistiques permet une acclimatation à l'idée de la réorientation, sans porter atteinte à la représentation de soi. Ces danseurs ne s'inscrivent pas dans un projet clairement défini, mais recomposent peu à peu leur vocation initiale dans des activités autorisant le transfert des compétences spécifiques au travail chorégraphique.

Encore en situation professionnelle au sein d'un ballet, les danseurs approchant les 35 ans²⁰⁵ se trouvent petit à petit concernés par l'approche de l'échéance, sans pour autant élaborer avec précision et détermination un nouveau projet professionnel. En effet, durant leur carrière, les danseurs classiques ont pris l'habitude de se laisser guider par les institutions, et par conséquent, ils semblent assez démunis lorsqu'il s'agit de s'investir de façon autonome dans une nouvelle orientation professionnelle. C'est ainsi que la plupart suivent les conseils des compagnies ou les formations mises en place par leurs soins en espérant préparer leur après-

²⁰⁵ A l'exception de l'Opéra de Paris qui fixe la fin de l'activité d'interprète à 42 ans.

danse, sans véritablement faire preuve d'un réel engagement. Par exemple, la totalité des danseurs rencontrés ont obtenu leur diplôme d'Etat pour enseigner, or une grande partie n'envisage pas un poste de professeur au moment de quitter la scène. Les propos de Gilles illustrent un discours assez récurrent chez les danseurs. Aujourd'hui chorégraphe de sa propre compagnie, il explique son rapport à l'enseignement qu'il perçoit comme une activité annexe par rapport à la création, mais qui, pourtant, permet le financement de la compagnie : *« J'ai eu mon DE quand j'étais au Capitole. Normalement, c'est une formation qui compte 600 heures, mais pour nous professionnels, il nous suffit d'assurer une présence de 200 heures pour avoir le diplôme. Alors c'est bien et pas bien en même temps, car, en ce qui me concerne, j'ai beau donner des cours durant toute l'année, je ne me sens pas prof pour autant. De toute façon, beaucoup le passent car c'est plus une formalité qu'autre chose, mais ne s'en servent pas ! Il suffit d'avoir une expérience de 3 ans en tant que professionnel pour prétendre à ces modalités de formation. Alors quand on sait qu'au bout de 200 heures on va avoir un diplôme équivalent bac +2, on n'hésite pas à s'inscrire. En plus, souvent, c'est proposé par le ballet ! Moi le premier, je l'ai passé en sachant que l'enseignement n'était absolument pas dans mon optique ! Mais c'est toujours au cas où... Ça peut servir pour dépanner : la preuve ! »*

Lorsque le danseur s'investit corps et âme dans son activité professionnelle qu'il vit sur le mode de la vocation, il n'y a aucune place pour le moindre projet parallèle. De plus, à cette étape de la Carrière, l'enseignement semble souvent perçu comme une activité inférieure à la prestigieuse activité d'interprète. Cependant, les institutions conscientes des problèmes engendrés par la sortie du métier prônent une logique de formation adaptée pour ces artistes accaparés par les exigences de leur profession. Ainsi, elles leur offrent la possibilité d'acquérir, dans des conditions extrêmement facilitées, un diplôme susceptible de leur ouvrir les portes d'un nouveau monde professionnel : celui de l'enseignement. Autrement dit, les danseurs vont jouir de cette opportunité institutionnelle sans véritable projet en tête mais tout en revendiquant une anticipation quant à la fin de leur carrière. En outre, l'institution a le sentiment de répondre aux attentes de soutien des danseurs et de les accompagner dans leur après-danse.

Si, de façon générale, l'institution suggère de plus en plus régulièrement des pistes de conversion à ses danseurs par le biais du DE, elle peut également favoriser dans d'autres cas un réinvestissement progressif dans un nouveau domaine d'activité, notamment par les conditions et les modalités de travail qu'elle propose. En effet, en observant le

fonctionnement du ballet du Capitole, nous pouvons remarquer que certains danseurs de corps de ballet profitent de la stabilité professionnelle du CDI pour peu à peu préparer leur après-danse. Par exemple, Oskar, alors âgé de 29 ans décrit ses conditions de travail au Capitole en comparaison avec ses expériences précédentes et confie très honnêtement son attente d'un CDI pour se projeter vers de nouvelles orientations professionnelles : *« Alors maintenant, ça fait presque 6 ans et j'attends mon CDI ! [...] Avec mon CDI, je serai plus tranquille pour réfléchir à des projets pour après. Je ne devrai plus impressionner pour rester et là, je crois que va commencer une période où je vais chercher quelque chose à faire. J'ai beaucoup d'idées, mais il faut voir ce qui est possible. J'aimerais quand même rester dans le monde du spectacle... Pourquoi ne pas travailler sur les décors et la scénographie...mais pas dans la danse. En plus, par le théâtre, je pourrais avoir des contacts, ce sera plus facile ! »*

Depuis son arrivée à Toulouse, Oskar n'a connu aucune évolution professionnelle. Bien au contraire, il s'est senti progressivement évincé du ballet et de moins en moins distribué. Sa vocation initiale ainsi questionnée, il va nourrir une vision peu à peu désenchantée de sa situation professionnelle.. L'activité d'artiste chorégraphique va perdre peu à peu son aspect prestigieux et élitiste pour devenir une activité professionnelle commune. En outre, la sécurité d'emploi offerte par ces institutions vient quelque peu casser la représentation de l'artiste vivant dans l'instant présent sans se préoccuper de demain qui alimente le discours du danseur mu par sa vocation initiale. La construction d'une routine exacerbée par l'acquisition d'un CDI contribue à transformer l'activité principale en activité accessoire voire transitoire dans le cas de nombreux danseurs. En effet, ils profitent de ce nouveau statut pour tenter de nouvelles expériences dans des domaines variés mais souvent en lien avec le monde du spectacle. Toujours baignés dans cet univers scénique, ils vont alors mobiliser fortement leur réseau professionnel afin de trouver une nouvelle voie ou du moins de nouvelles opportunités. Ainsi, au gré des rencontres, ils vont se doter de nouvelles ressources afin de réinvestir d'autres sphères professionnelles. Le capital social devient alors un atout majeur dans les stratégies de conversion conçues sur un modèle que l'on pourrait qualifier d'opportuniste.

Sébastien, également danseur au sein du corps de ballet du Capitole, relève la même dégradation des conditions de travail le concernant. Son absence d'évolution dans la hiérarchie après une carrière assez riche dans d'autres compagnies européennes, l'ont peu à peu enfermé dans la même logique qu'Oskar qui était de profiter de la sécurité de l'emploi pour construire un nouveau projet. Pourtant, mis à part l'obtention de son DE, Sébastien ne semble pas avoir défini une nouvelle orientation professionnelle précise et c'est finalement à

la suite de la proposition d'un ami chorégraphe qu'il mettra un terme à sa carrière au Capitole : *« Je commençais à avoir une grosse lassitude et j'ai donc profité de cette opportunité ! Je pense qu'il était largement temps et j'avais envie de me reconverter ! C'était là l'occasion et j'ai foncé ! Dans la mesure où je n'arrivais pas à choisir par moi-même ce que je voulais faire, je me suis laissé porter par ce projet qui me tient à cœur et surtout dans une structure où il y a tout à faire. »* Autrement dit, c'est par le biais de ses relations qu'il optera pour un nouveau projet professionnel, espérant façonner ainsi une expérience professionnelle d'administrateur de compagnie. Pourtant, s'il se revendique en tant que tel, il confiera plus tard que sa principale source de revenus reste la danse : *« Depuis un an, je suis donc demandeur d'emploi car je n'ai pas assez de cachets pour obtenir le statut d'intermittent. Mais même le statut d'intermittent, j'espère que ce sera temporaire car c'est quand même précaire et c'est pour les danseurs. Moi, je suis à un âge où la danse, il faudrait que j'arrête, mais pour l'instant, il faut bien le reconnaître, c'est la danse qui me fait vivre ! Donc je continue en attendant de trouver un autre moyen de gagner ma vie. J'aimerais bien être administrateur de la compagnie, mais bon pour le moment, comme elle en est encore à ses débuts, il faut bien être polyvalent ! »*

En troquant son statut de permanent contre celui d'intermittent, Sébastien se désinvestit progressivement de son activité principale pour laisser la place à l'élaboration d'autres compétences dans l'espoir de dessiner les contours d'une nouvelle orientation professionnelle. L'intégration de cette compagnie fonctionne grâce à son capital social qui lui donne l'occasion d'acquérir de nouveaux savoir-faire mobilisables pour réinvestir une nouvelle sphère professionnelle.

Enfin, considérer le capital social comme ressource potentielle dans le cadre de conversion, c'est également étudier l'influence de la famille et notamment du conjoint qui peut suggérer, dans certains cas, une immersion dans de nouveaux domaines professionnels accompagnant le danseur dans l'élaboration de nouvelles ressources extérieures au domaine artistique au cours de la carrière. En effet, par l'entremise de ses relations amicales dans un premier temps, à 29 ans, Silvia, première danseuse au Capitole, reprend ses études en France puis, suite à la rencontre de son conjoint, se spécialise dans son domaine professionnel (l'ergonomie) qui lui permettait un réinvestissement de ses connaissances liées au corps : *« J'avais déjà passé mon DE alors que je n'avais pas envie d'être professeur de danse, mais ça aurait été dommage de ne pas profiter de l'occasion, c'était quand même l'opportunité d'avoir l'équivalent d'un bac + 2. Et puis, peut-être que j'aurai envie d'enseigner plus tard, on ne sait jamais ! Sinon, je*

voulais reprendre à la base et puis n'étant pas Française, avoir le bac me permettait de savoir où j'en étais ! Puis, j'ai une amie qui s'est inscrite au cours du soir au CNAM en filière Ressources Humaines et je suis allée avec elle. Là, j'ai validé mon bac +3. A la fin du cursus, on a eu un intervenant en ergonomie et pour moi, cela a vraiment été une découverte ! J'ai donc décidé de suivre cette filière pour le bac +4. Là, j'ai terminé les cours, mais il me faut encore des stages pour valider le diplôme. Je ne pensais vraiment pas être capable de tout ça, je manquais, comme beaucoup de danseurs, de confiance en moi. On est tellement habitué à être amené dans les différentes directions que je ne pensais pas pouvoir m'engager dans cette voie des études. C'est grâce à mon amie et à mon conjoint qui m'ont pris par la main et fait découvrir un monde auquel je ne pensais pas avoir accès. »

Au moment de notre première rencontre, le conjoint de Silvia exerce la profession de maître de conférences en ergonomie à Aix-en-Provence et dispense des enseignements également au sein du Conservatoire National des Arts et Métiers de Toulouse. Ils se sont rencontrés dans le cadre de la formation en Ressources humaines de Paola et à son contact, celle-ci a poursuivi en bac + 4 dans la filière ergonomie. Largement influencée par le statut de son conjoint, Silvia semble pourtant s'être progressivement approprié le choix de cette filière en précisant que son expérience professionnelle de danseuse lui offre des facilités dans la compréhension de certains principes ergonomiques. Ainsi, elle valorise son activité principale en démontrant les capacités de réinvestissement dont elle peut faire preuve. En intégrant un tel niveau d'études, Silvia enrichit son capital culturel et s'inscrit alors dans une logique d'ascension sociale fortement encouragée par son conjoint, lui-même issu d'une certaine élite intellectuelle. Pourtant, malgré l'obtention de ce diplôme, Silvia ne parvient pas à cesser son activité d'interprète et repousse l'échéance d'une saison sur l'autre, notamment par crainte de se retrouver sans rien, totalement démunie dans un univers professionnel inconnu dans lequel elle ne bénéficie donc d'aucun réseau. En outre, la séparation récente d'avec son conjoint vient augmenter cette crainte du déclassement. En effet, elle ne peut compter que sur ses propres revenus et dans ce cas, elle préfère s'assurer une certaine sécurité d'emploi au sein du ballet. La trajectoire de Silvia s'illustre par l'accumulation de capitaux, tant sur le plan symbolique que culturel ou encore social, mais qu'elle ne parvient pas à mobiliser par crainte d'un véritable déclassement social. Encore en haut de l'affiche et largement promue par l'institution, Silvia, malgré l'avancée dans l'âge, poursuit sa carrière d'interprète et ne parvient pas à faire le deuil de son statut professionnel. Sensibilisée au lendemain de la carrière, elle tente d'enrichir ses capitaux, mais sans véritablement les transformer en ressources. Il semblerait donc qu'elle s'inscrive dans une logique d'anticipation sans pour

autant avoir fait le deuil de son statut, favorisant ainsi toujours son activité principale et restant en attente face à son après-danse.

Nombreux sont donc ces danseurs ou danseuses qui accumulent durant leur carrière des capitaux de nature diverse dans un souci éventuel de l'après-danse. Cependant, il semblerait que cette accumulation ne soit pas pour autant synonyme de conversion. En effet, souvent sensibilisés par les institutions ou par les interactions avec autrui à ces questions de la fin de carrière, les danseurs témoignent, pour une grande majorité, d'une réelle prise de conscience quant à la nécessité de compléter leur expérience professionnelle afin de pouvoir réinvestir une nouvelle sphère sociale sans crainte d'un certain déclassement. Or, nous pouvons constater qu'il n'est pas suffisant d'acquérir de nouveaux capitaux pour pouvoir progressivement quitter ce statut professionnel d'interprète. La conversion de ces capitaux en ressource est un processus qui s'inscrit dans la durée et qui est indissociable de certaines conditions telles que le deuil de l'activité principale.

3.2. L'après-danse : le fruit d'événements inattendus ?

Parmi les artistes rencontrés, certains relatent une réorientation subite, non choisie, au lendemain d'un événement inattendu, d'un « accident ». Pourtant, si l'on observe plus finement les trajectoires, nous relevons, chez la plupart des danseurs, une remise en question préalable de la vocation initiale. Dans ce cas, nous pouvons alors supposer que « l'accident » n'agit qu'en qualité de déclencheur par rapport à une réflexion déjà engagée depuis quelques années ou en tant qu'élément de justification face à une nouvelle situation professionnelle moins valorisante que l'activité principale antérieure. Enfin, il semblerait tout de même que certains événements imprévisibles pris dans un contexte social précis, permettent une renégociation a posteriori de la vocation initiale.

En effet, pour Anna, la perspective professionnelle a subitement été remise en question par la rencontre de son mari. Engagée dans une carrière de soliste depuis peu à l'Opéra de Zagreb, elle décide, à 20 ans, du jour au lendemain, de quitter son pays, sa situation professionnelle et familiale pour s'installer avec son mari français, hydrogéologue dans les pays du Maghreb où celui-ci venait d'être envoyé. Dans un premier temps, elle espérait poursuivre son activité d'interprète à l'étranger, mais les pays du Maghreb ne constituaient pas des destinations favorables à ce type de profession : *« Depuis l'adolescence, je savais que je voulais partir ! Mon père n'était pas dans le Parti car il était hongrois et que ça ne correspondait pas à ses*

idées ! J'ai donc grandi avec cette vision des choses. Si je n'étais pas partie avec Jacky, je serais certainement allée en Allemagne car il y avait beaucoup de possibilités. Mais j'ai rencontré mon mari et ça a guidé tout mon parcours ! J'avais 20 ans, la fougue de la jeunesse et je me disais que je danserais n'importe où ! Je n'ai averti que mes parents et je suis partie... comme ça ! Mais à Tunis, il n'y avait aucune opportunité et j'ai donc fait mon premier enfant que je n'aurais jamais pu avoir en étant danseuse. »

On pourrait qualifier la trajectoire d'Anna d'improbable car elle ne correspond pas aux comportements généralement observés chez les danseuses classiques engagées dans une activité professionnelle vécue sous l'angle de la vocation et que son investissement connaît un revirement inopiné. Cependant, nous pouvons relever des éléments biographiques qui nous permettent de nuancer ces contradictions et de mieux comprendre l'apparente remise en question subite de la vocation initiale. Lorsqu'elle était encore en Croatie, le régime communiste en place était peu propice aux libertés artistiques et Anna aspirait à quitter ce pays pour justement avoir accès à de nouvelles créations et élargir son champ des possibles. Le mariage lui a donc permis d'accéder à une certaine liberté sociale et culturelle désapprouvée dans son pays d'origine. En outre, par sa nouvelle situation conjugale, Anna s'inscrit dans une logique d'ascension sociale et investit un nouveau rôle social, celui de la mère, qu'elle avait banni de son horizon car il était incompatible avec son choix de carrière. Puis, trois ans après, en Algérie, elle réintègre le monde de la danse en réhabilitant un conservatoire français laissé à l'abandon, qui 7 ans après, au moment de son départ, comptera 250 élèves. Ces éléments biographiques nous amènent à proposer l'hypothèse selon laquelle l'émergence et le travail de la vocation seraient fortement contextualisés et que par conséquent, sorti du contexte initial, il est plus aisé de retravailler cette vocation. Etre artiste en Croatie dans les années 1960 relevait d'un engagement certes personnel mais également politique. Cet investissement se fait corps et âme et s'inscrit dans une logique contestataire face au pouvoir en place. Mais lorsque Anna quitte son pays, les éléments qui ont façonné et enrichi quotidiennement sa vocation perdent de leur intensité, favorisant le réinvestissement d'une nouvelle sphère répondant, de surcroît, à une logique d'ascension sociale.

Cependant, la trajectoire improbable d'Anna semble faire exception parmi les danseurs rencontrés dans le cadre de ce travail. En effet, la plupart des artistes interrogés, aussi bien les hommes que les femmes, arguant l'événement inattendu comme raison de leur réorientation professionnelle, s'avèrent souvent engagés, a contrario, depuis un certain temps dans une démarche réflexive quant à leur après-danse. En outre, même si la nature de ces événements

diffère, nous pouvons observer des similitudes dans le discours des danseurs et danseuses concernés. Amélia, professeur de danse dans un CNR depuis moins d'un an lors de notre rencontre et mère d'une petite fille de 8 ans explique son changement d'activité professionnelle par l'évolution radicale de sa situation familiale : *« Je n'ai pas vraiment eu le choix ! Il m'a larguée pour cette greluce de la compagnie ! J'ai vraiment eu une fin de carrière abominable car il a fallu que je supporte tous les jours la vision de ce couple. Elle a débarqué dans le ballet et peu de temps après, ils étaient ensemble ! S'est donc posée la question : qu'est-ce que je fais ? J'ai compris que je ne tiendrais pas le choc psychologiquement de perdre d'un coup mon couple, ma famille et la danse. Pourtant, je ne pouvais pas rester dans cette situation, sinon, j'allais droit dans le mur. Donc, j'ai quitté la compagnie et plutôt que de profiter de mon chômage, ce qui aurait été beaucoup plus confortable, j'ai continué à faire ce que j'avais toujours fait : bosser ! Donc j'ai postulé ici comme professeur et ça a marché ! »*

Les propos d'Amélia mettent en évidence une rapidité dans la prise de décision quant à son orientation professionnelle au lendemain de l'effondrement de sa situation familiale. Alors âgée de 38 ans, elle assiste, quelque peu désespérée, à la perte des différents statuts qui façonnaient son identité sociale et professionnelle : celui de danseuse soliste et celui d'épouse. Pourtant dans son discours, nous pouvons souligner l'idée que son choix pour l'enseignement de la danse est davantage considéré comme un maintien de l'activité mais sous une forme différente. Autrement dit, il semblerait que son engagement dans la voie de l'enseignement s'inscrive plus dans une logique de continuité que de rupture. Or, nous avons d'ores et déjà pu relever ce genre de propos chez des personnes déjà investies dans un projet de conversion professionnelle car il est fortement corrélé à un travail de deuil quant au statut principal d'interprète. A l'inverse, chez les danseurs en pleine ascension professionnelle, le statut de professeur est souvent assimilé à un certain déclassement social. Nous pouvons donc faire l'hypothèse que derrière le motif énoncé de la rupture, se cache un processus déjà entamé de conversion des capitaux, qui rend possible la rapidité de la réorientation évitant, en outre, qu'elle ne soit vécue comme un véritable déclassement. La seconde partie de l'entretien avec Amélia viendra alors confirmer cette idée. En effet, au moment de revenir sur son évolution de carrière, elle confiera que depuis quelque temps, elle envisageait de cesser son activité d'interprète pour trouver une nouvelle profession lui permettant de passer du temps avec sa fille : *« Je suis contente car j'ai terminé soliste principale au ballet de Monte Carlo et j'ai donc pu tourner la page avec le sentiment d'avoir dansé tout ce que j'avais envie de danser ! [...] Avec mon mari, qui est lui aussi danseur principal au ballet de Monte Carlo, on avait*

décidé que quand la petite rentrerait au CP, il fallait qu'un de nous deux arrête parce qu'on avait un système de garde particulier qui serait dur à gérer. Quand on partait en tournée, c'est-à-dire quinze jours quasiment toutes les trois semaines, on l'envoyait chez les grands-parents ! Donc, en maternelle, ça fonctionnait bien, mais au CP ce n'était plus possible qu'elle manque continuellement l'école. Donc j'envisageais de m'arrêter car c'était moi la plus âgée et que j'atteignais les 20 ans de carrière, ce qui est déjà bien ! »

Cet extrait met en exergue le travail de deuil par rapport au statut d'interprète chez Amélia. En effet, la réussite de sa carrière professionnelle ainsi que la stabilité professionnelle de son conjoint lui permettaient d'envisager un réinvestissement dans la sphère familiale. Sa situation conjugale stable autorisait un retrait progressif et la construction d'un nouveau projet sans échéance. Or, l'enseignement apparaissait comme un bon compromis entre la mobilisation des ressources acquises durant la Carrière et l'investissement dans son nouveau rôle social de mère, plaçant ainsi la danse au rang des activités accessoires. Amélia était donc engagée dans un processus de conversion lors de sa séparation. Cependant, celle-ci a agi en qualité de déclencheur ou d'accélérateur dans la concrétisation des projets, favorisant ainsi le changement de statut professionnel et le passage d'une activité principale à une autre.

La situation de Patrick, aujourd'hui professeur de ballet à l'Opéra de Paris et professeur à l'école de danse de l'Opéra, semble répondre à une même logique, même si l'événement imprévisible s'avère être de toute autre nature. En effet, il a cessé son activité de danseur interprète dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris à 31 ans à la suite d'une blessure irréversible : *« J'ai dansé jusqu'en 1999 et là, j'ai eu un accident et ça s'est arrêté du jour au lendemain. En fait, j'ai eu mal à une hanche et je suis allé faire des examens. Là, ils ont trouvé une arthrose de hanche très accentuée. Plus tard, j'ai fait un grand battement en cours et ça a fait un énorme « crac » dans la hanche et d'un coup, je ne pouvais plus marcher. En fait, ça a déclenché une douleur latente et pour moi, en 2000, ça s'est arrêté du jour au lendemain. [...] Du coup, j'ai été réformé, c'est-à-dire qu'on m'a déclaré inapte pour mon travail et ça fait que je touche une sorte de pension à vie qui correspond à peu près à 30 % de mon dernier salaire. »*

Encore une fois, le cadre institutionnel de l'Opéra de Paris se distingue par le caractère exceptionnel de cette situation. En effet, seuls les danseurs appartenant à cette institution bénéficient de ce régime d'indemnisation qui leur assure une certaine protection vis-à-vis des accidents liés à l'exercice de leur profession. De plus, ce reclassement signe l'arrêt définitif de cette activité et place le danseur dans une situation claire quant à son statut professionnel.

Pourtant, malgré l'aspect tranché de la situation, nous pouvons identifier chez Patrick un processus de conversion débuté bien avant l'accident et favorisé par l'absence d'évolutions professionnelles au sein de la hiérarchie : *« J'ai été engagé à 17 ans, mais je savais très bien qu'à 42 ans, j'arrêterai de danser donc il fallait que je prépare autre chose ! En plus, mon père m'a toujours répété que danseur ça ne dure pas toute la vie ! Tu gagnes bien ta vie, mais il y a un retour de manivelle à un moment donné ! Donc prépare bien tout ça ! [...] Je n'avais pas la possibilité d'être premier danseur car j'étais trop petit et je n'avais pas un répertoire assez large. Mais je pense que j'étais un très bon sujet, je tirais les gens vers le haut. Du coup, en parallèle de ma carrière, j'ai toujours donné des cours, des stages. Ça m'a toujours intéressé ! A l'Opéra, j'avais même des professionnels qui venaient me voir et en 97, avant mon accident, le directeur était venu me demander de donner des cours au ballet. J'avais accepté mais de manière ponctuelle ! Puis, avec l'accident tout s'est arrêté et à mon retour un prof partait à la retraite et on m'a proposé sa place ! »*

Dans le cas de Patrick, la blessure et le reclassement professionnel qui a suivi constituent un déclencheur institutionnel qui lui confère officiellement un nouveau statut professionnel. Par la suite, l'Opéra ne se contentera pas de l'indemniser mais lui offrira aussi un prolongement de sa carrière en son sein par le biais d'un poste de professeur de ballet dans un premier temps complété par un poste de professeur à l'école 2 ans après. Certes le passage de l'activité d'interprète à l'activité de professeur a été facilité par l'institution, mais il a également été favorisé par le fait que le processus de conversion ait été commencé bien avant l'accident. Patrick, alors qu'il était encore sur scène, a su mobiliser ses connaissances et ses compétences liées à l'exercice de sa profession pour investir progressivement une nouvelle sphère professionnelle : le monde de la transmission. Cependant, il est important de préciser que ces expériences n'ont été possibles que par la mobilisation simultanée de son capital symbolique (danseur de l'Opéra de Paris) et de son capital social. Autrement dit, son nouveau statut professionnel, vécu sur le mode de l'ascension, correspond à une mobilisation des capitaux antérieure à l'événement inattendu qui lui a permis d'officialiser le passage.

4. Conclusion

L'investissement dans un « métier de vocation » ne peut se comprendre que si l'on prolonge l'exercice même du métier dans la vie quotidienne. Ainsi, il semble fructueux de mener conjointement une sociologie du travail et des modes de vie qui permettent de saisir les différentes facettes d'une « vie d'artiste » et d'analyser au fil de la carrière les transformations inhérentes à la constitution d'une identité à la fois professionnelle et personnelle.

L'émergence de la « vocation » apparaît comme la condition d'un engagement dans une activité où l'apprentissage se fait « corps et âme » et où le temps de travail correspond à des modalités professionnelles propres à ce groupe social. En effet, le corps est l'objet visible du travail de recomposition que le danseur opère entre les valeurs propres à son milieu d'origine et un mode de vie artistique. Or, ce processus d'acculturation professionnelle se perçoit jusque dans le choix du conjoint et la sociabilité amicale. Ces relations fonctionnent à la fois comme des ressources affectives et professionnelles qui peuvent s'avérer décisives dans des moments de crise tels que l'approche de la sortie du métier. Mais elles ne sont pas les seules, puisque durant la carrière, le danseur va accumuler un ensemble de ressources (sociales, culturelles, corporelles...) qui lui permettront de réinvestir une nouvelle sphère sociale et/ ou professionnelle au lendemain de sa carrière d'interprète.

Cependant, le coût d'entrée dans la profession semble tellement élevé qu'il se présente comme un frein pour pouvoir en penser la sortie. Le danseur se trouve dans une situation contradictoire encouragée par les institutions, puisqu'au fil de la carrière, il est peu à peu confronté à un ensemble de facteurs qui viennent questionner cet engagement, source de son investissement dans la danse. Face à la perte de ce statut prestigieux qui façonne son identité depuis le plus jeune âge, le danseur est amené à redéfinir ses espérances afin de se préserver d'un véritable déclassement social. Cependant, contrairement aux carrières réglées comme des professions « établies », la carrière du danseur présente un certain avantage puisqu'elle associe souvent au déroulement de l'activité d'interprète une série d'activités annexes dont certaines offrent par la suite des possibilités de reconversion. Ces passerelles font parfois l'objet de véritables stratégies professionnelles quand d'autres semblent davantage relever de l'opportunité. Dans tous les cas, la circulation entre l'activité principale et les activités secondaires va prendre une forme plus ou moins « dramatique²⁰⁶ » en fonction de la réussite dans le métier de « vocation » qui conditionne le contenu et la forme des reconversions. Ainsi, ce processus de reconversion ne s'envisage pas comme le passage d'un état à un autre, mais s'inscrit bien une temporalité qui permet la prise en compte des ressources accumulées au sein des différentes instances de socialisation traversées.

²⁰⁶ E.C. Hughes, « Le drame social du travail » *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 115, 1996, pp.94-99.

Chapitre 3

Quitter la scène

Comme nous venons de le voir, cesser l'activité professionnelle de danseur interprète pour pouvoir réinvestir une autre sphère sociale et/ou professionnelle tout en évitant le déclassement social nécessite un questionnement de la vocation ainsi qu'une conversion des capitaux. Autrement dit, s'interroger sur la sortie de l'activité professionnelle dans un métier de vocation, c'est considérer l'ensemble des représentations liées à l'univers de la danse classique afin de comprendre les mécanismes déclenchant la prise de conscience à un moment charnière de la Carrière. P.E. Sorignet²⁰⁷, dans ses travaux sur le métier de danseur contemporain, avance l'idée que le coût d'entrée dans la profession est tellement important en terme notamment d'engagement qu'il peut apparaître comme un obstacle à en penser la sortie. La notion de vocation qui définit la représentation que l'artiste a de lui-même semble donc antinomique de la possibilité de sortir du métier. En effet, comme nous l'avons précisé dans les parties précédentes, l'identification au métier d'artiste implique un investissement corps et âme dès la prime inculcation avec pour objectif la construction d'une élite consacrée. Dans ces conditions, penser la reconversion, c'est se confronter à une redéfinition des espérances et des chances d'occuper un statut social valorisant autre que celui de danseur interprète.

Comment le danseur va-t-il alors recomposer son identité artistique fondée sur l'appartenance à un métier de prestige²⁰⁸ pour pouvoir progressivement réinvestir un nouveau domaine professionnel ?

Envisager l'étude du processus de reconversion, c'est donc identifier et analyser le compromis réalisé par chacun des danseurs entre les capitaux acquis durant la carrière et les opportunités qu'ils autorisent. Dans ce dernier chapitre, nous nous intéresserons à ce processus de manière à mettre en évidence les principales orientations professionnelles en prenant soin de souligner les différentes ressources²⁰⁹ que le danseur va mobiliser au moment de quitter la scène afin d'éviter un déclassement social. Nous pouvons dès lors préciser que la diversité des ressources mobilisables et mobilisées mais également les façons différenciées de les solliciter entraînent une importante variété des trajectoires de reconversion rencontrées.

²⁰⁷ P.E. Sorignet, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, op.cit

²⁰⁸ E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, Paris, op. cit.

²⁰⁹ Ces ressources ont pu être acquises à différents moments de la Carrière : pendant l'expérience professionnelle (construction d'un réseau relationnel, connaissances relatives à l'organisation du travail de compagnie...), pendant la formation (savoirs du corps, incorporation de valeurs et de normes, rapport au travail...) ou encore antérieurement à l'entrée dans la danse (ressources scolaires culturelles, économiques de la famille...).

1. La sortie du métier : le rôle des rites de passage

Dans ses travaux sur les carrières, E.C. Hughes précise que chaque culture élabore son propre calendrier en fonction notamment du rapport au travail. Les anthropologues se sont d'ailleurs souvent attachés à décrire ces cycles chez différents peuples souvent ponctués de rites lors de tournants dans leur existence. A partir de ces constats, nous pouvons faire l'hypothèse que la communauté des danseurs classiques va instaurer son propre mode de fonctionnement professionnel avec des cycles spécifiques partagés et reconnus comme légitimes par tous. La notion de profession faisant référence au collectif, celui qui l'abandonne après avoir reçu une formation complète, obtenu le droit d'exercer et subi une initiation, devient une sorte de renégat aux yeux de ses pairs. L'utilisation de rites de passage permet donc une meilleure identification ainsi qu'une meilleure acceptation du passage d'un statut à un autre, avec ses devoirs et ses privilèges. Dans le premier chapitre de la thèse, nous avons insisté sur la présence de ces rites de passage au moment de la construction du statut de danseur interprète. Ils permettaient ainsi au jeune prétendant de se différencier du monde « normal » et d'affirmer son appartenance à un métier prestigieux. Autrement dit, ces rites de transition constituent des éléments fédérateurs de l'identité du danseur qui jalonnent sa carrière définissant chaque fois son identité et son statut professionnel. Or, s'ils témoignent de l'appartenance à une élite consacrée, nous pouvons supposer qu'à la fin de la carrière, ces rites revêtent une large importance pour permettre le retour à la « vie normale ». En observant attentivement les modes de fonctionnement de l'institution classique, nous pouvons identifier l'existence d'un rite de sortie sous la forme d'un ballet d'adieu, qui concerne uniquement les solistes des ballets prestigieux, notamment ceux de l'Opéra de Paris, et qui répond à une véritable mise en scène. Comme le souligne E. Goffman²¹⁰, cette action de mise en scène dans le cadre du théâtre n'est autre qu'une illusion relativement fabriquée mais surtout avouée. En effet, lors de sa dernière représentation, le danseur est mis à l'honneur auprès de ses partenaires, de l'institution mais également auprès du public préalablement informé de la particularité de cette représentation qui prend des aspects de célébration. Comme l'explique N. Adell-Gombert dans ses travaux sur le Tour de France des Compagnons²¹¹, les rites de départ permettent de quitter « honorablement » un groupe social, c'est-à-dire avec une réelle reconnaissance des pairs. Ainsi, même si l'individu quitte ce milieu professionnel, il reste tout de même attaché à ce groupe d'appartenance. Dans le cadre de l'Opéra de Paris, le ballet

²¹⁰ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, op. cit. p. 240.

²¹¹ N. Adell-Gombert, *Des hommes de Devoir, les compagnons du Tour de France (XVIII^e - XX^e siècle)*, 2008, p.99.

d'adieu est généralement programmé à une date précise, puisqu'elle correspond à la 42^{ème} date d'anniversaire du danseur. Cependant, si le danseur atteint ses 42 ans en septembre, il terminera tout de même en juillet car l'institution procède par saisons. Marie, 42 ans, aujourd'hui professeur de danse à l'école de l'Opéra de Paris, se souvient de son ballet d'adieu : *« La directrice de la danse, Brigitte Lefèvre peut prévoir de programmer un ballet spécifiquement pour les adieux d'un danseur étoile, en concertation bien sûr avec lui, pour connaître ses choix et ses envies. Pour mes 40 ans, B.L. avait programmé en fin de saison le ballet Giselle, ballet phare du répertoire qui a marqué ma carrière. Entre temps, la loi sur la parité homme-femme étant passée, j'ai gagné 2 ans ce qui m'a conduit à faire mes adieux dans Roméo et Juliette, véritable challenge sur différents points et à la fois, idéal dans l'aboutissement de ce que j'ai aimé faire : raconter des histoires. A l'issue du spectacle, on reste seul sur scène sous une pluie de pétales de rose ou de confettis recevant une ovation de la part de son public, des danseurs en coulisse, du personnel du spectacle, les complices de toujours qui se joignent à vous. Tout le monde vous remercie, manifeste son émotion, sa gratitude, c'est un moment intense de chaleur humaine. Même si la perspective de faire ses adieux peut faire peur²¹², cela m'est apparu essentiel, une forme de politesse, de remerciements envers ceux qui ont cru en vous, que vous avez fait rêver ou que vous avez inspiré. Pour éviter d'avoir trop la pression, on essaie de se dire que c'est une représentation normale...même si à la fin, une célébration vous attend et que c'est le moment de réaliser que la boucle est bouclée. Après, une fois qu'on est redescendu sur terre, on se retrouve autour d'un pot organisé par l'Opéra, discours, cadeaux...la fête continue, on est encore entouré, fort heureusement. Donc, pour les Etoiles, les adieux sont publiquement officiels au sein de l'institution de l'Opéra de Paris, mais il est cependant courant de les revoir sur scène en tant qu'artistes invités dans d'autres ballets...c'est un passage obligé, mais ce n'est pas forcément une fin de carrière définitive, je dirai que c'est plutôt une deuxième vie qui commence !*

Moi, je sais que mes adieux m'ont marquée. En plus, c'était Roméo et Juliette et donc c'était un rôle très théâtral et pour moi, raconter des histoires, c'était le but de ce métier ! C'était vraiment pour moi une apothéose ! Et puis quelque part, ça permet de dire au revoir à son public et je trouve ça bien. »

Les propos de Marie mettent en exergue le rôle de cette célébration qui vient apposer un point d'orgue à cette carrière prestigieuse. Même si certains solistes de l'Opéra de Paris poursuivent quelques temps leur carrière d'artiste interprète, notamment à l'étranger, il n'en demeure pas

²¹² Tous les danseurs ne souhaitent d'ailleurs pas faire leurs adieux. L'institution leur laisse le choix.

moins que l'institution française met officiellement un terme à ce statut privilégié. Ainsi, cet extrait d'entretien vient témoigner des avantages que revêt cette situation exceptionnelle. Dans un premier temps, la connaissance d'une date butoir permet au danseur d'anticiper et de préparer son après-danse de façon à appréhender au mieux sa sortie du métier. Puis, la célébration d'un rite de passage vient conforter le changement d'orientation professionnelle. Cette transition d'un statut à l'autre revêt une réelle importance sociale car l'individu reçoit en quelque sorte l'autorisation de réinvestir une autre sphère professionnelle avec de nouvelles normes liées à son nouveau statut. E.C. Hughes précise alors que ces rites institués permettent aux individus de surmonter les crises et de passer d'une étape de l'existence à une autre avec une certaine sérénité. Selon lui, toutes les cultures distinguent et interprètent à leur manière le cycle biologique de l'humain, marquant chaque grande modification de rites, de célébrations qui ont pour but de valoriser le changement d'état et de lui accorder une véritable reconnaissance sociale. Les rites associés à la puberté lorsque l'appartenance à un des sexes devient déterminante ou encore à l'entrée dans la vie active, le mariage, la mort sont autant d'exemples de passages d'un statut à un autre qui s'accompagnent de devoirs et de privilèges. Quitter la scène s'inscrit alors dans ces transitions que Van Gennep appellent des rites de passage et qui revêtent une importance sociale telle que le danseur doit se conformer à un ensemble de codes lui permettant de passer d'un rôle social à un autre.

Mais si effectivement ces rites de passage viennent souvent mettre un terme définitif à la carrière d'interprète, nous pouvons constater que certains danseurs, surtout les anciens solistes, poursuivent de manière sporadique cette activité. Le rapport à la profession est alors tout autre. L'exceptionnalité de la présence scénique se substitue à la régularité de la pratique, reléguant progressivement l'activité professionnelle d'interprète au rang d'activité accessoire. En effet, grâce à sa notoriété ainsi qu'à son réseau social, le danseur va pouvoir préserver encore quelques temps son statut d'artiste et revendiquer une certaine excellence en étant invité sur certaines créations. Cependant, ces situations professionnelles présentent un caractère marginal et viennent souvent ponctuer un nouveau calendrier social lié au réinvestissement d'un nouveau statut tout en contribuant également à la valorisation de celui-ci. Par exemple, six mois après son ballet d'adieu Marie, ancienne étoile de l'Opéra, remonte sur scène : *« J'ai eu la chance de pouvoir revenir après pour faire un rôle de composition dansé de Patrice Bart avec les pointes ; un travail de pointes pas facile d'ailleurs ! C'était la petite danseuse de Degas. Donc j'avais fait mes adieux en juillet, j'avais pris mon poste de professeur en septembre et la création était donnée en décembre. Il a donc fallu que je*

continue quand même à m'entraîner et à répéter alors que j'enseignais : ce n'était pas facile ! C'est là qu'on se rend compte qu'on ne peut pas tout faire ! Il y a un moment pour se donner aux autres et arrêter d'être sur soi-même ! Bon d'accord, c'était un rôle de composition et non un ballet en trois actes, mais quand même, on ne peut pas être à soi et aux autres ! Il faut faire un choix car même si cette expérience scénique est nécessaire pour enseigner, les deux activités ne peuvent pas être menées en parallèle. » Cet extrait d'entretien illustre ce va-et-vient d'une activité à l'autre malgré la fin « officielle » de la carrière d'interprète. Cependant, il insiste nettement sur la rupture symbolique causée par le rite de passage. En effet, il semblerait que même si le danseur poursuit une activité scénique ponctuelle après son départ de l'institution, l'investissement dans celle-ci n'est pas comparable à l'engagement initial. Marie souligne bien cet aspect en précisant l'incompatibilité existante entre la dimension autocentrée qui contribue à définir l'artiste et le don de soi qui apparemment serait constitutif de l'activité de transmission.

Amélia, aujourd'hui jeune professeur de danse dans un CNR, est également une ancienne soliste d'un ballet prestigieux. Récemment sollicitée par un ancien danseur de Roland Petit, elle insiste sur la valorisation que représente cette demande : *« Quand il m'a appelée pour faire un spectacle, j'ai d'abord ressenti une grande excitation ! Très bizarrement, la machine s'est remise en route : je me suis surprise à marcher beaucoup plus droite à retrouver certains automatismes et je me suis dit : comment j'ai pu abandonner tout ça ! »*

Cependant, elle soulignera aussi l'investissement que nécessite une telle expérience et finira par refuser cette proposition : *« J'avais un mois pour me remettre en forme ! Jour après jour, je me suis aperçue que ça venait phagocyter une partie de mon cerveau ! J'étais en train de cogiter et de gommer tout ce que j'avais prévu de faire pour me consacrer à ce projet ! Là, je me suis dit que ce n'était plus possible ! Ca demandait trop ! »*

Depuis la fin de sa carrière, Amélia avait quelques fois rechaussé les pointes pour certains spectacles mais sans que cela demande un investissement trop important. Lors de ce projet plus ambitieux, elle s'est aperçue qu'elle n'était plus prête à s'investir corps et âme dans un projet chorégraphique, tournant ainsi définitivement la page sur sa carrière d'interprète et se consacrant uniquement à sa nouvelle orientation professionnelle : l'enseignement.

Ces deux trajectoires démontrent le caractère transitoire que peuvent revêtir ces allers-retours entre l'ancienne et la nouvelle activité professionnelle.

Enfin, de manière exceptionnelle, il arrive que ces interventions ponctuelles remettent finalement au lendemain des projets de fin de carrière. La trajectoire de Sébastien, 37 ans,

vient illustrer ce revirement de situation : *« J'étais dans une compagnie de danse à Lausanne quand je me suis blessé très sérieusement au dos. Je suis donc revenu à Toulouse chez mes parents pour me faire opérer et surtout suivre une rééducation intensive. Je ne savais vraiment pas si j'allais pouvoir redanser un jour... Puis c'est progressivement revenu et comme je n'avais plus droit au chômage, j'ai cherché à retravailler. C'est comme ça que je me suis adressé au Capitole et qu'ils m'ont engagé comme supplémentaire avec des petits contrats. A cette époque, je faisais vraiment ça comme activité alimentaire tout en cherchant une formation pour pouvoir me reconvertir. Puis finalement, ne trouvant rien, je suis resté et j'ai été engagé en fixe pour 7 ans de plus. »*

Malgré la réintégration du milieu artistique, le discours de Sébastien ne fait nullement référence à la vocation ou à la construction d'un statut professionnel élitiste et consacré. Autrement dit, nous pouvons faire l'hypothèse que le deuil du statut d'artiste a déjà été réalisé et que malgré le fait que la danse représente sa source principale de revenus et contribue à la définition de son identité sociale, elle occupe déjà le statut d'activité accessoire. Ainsi, pour mieux comprendre les enjeux de la fin de carrière, il semble pertinent d'associer dans la réflexion la notion de reconversion et de vocation, c'est-à-dire d'étudier la façon dont la croyance va être retravaillée au fil de l'activité professionnelle voire progressivement abandonnée face à l'apparition de nouvelles contraintes.

2. Une vocation questionnée, retravaillée voir abandonnée

Comme le souligne P.E. Sorignet, le terme de « reconversion » fait aujourd'hui partie intégrante du vocabulaire des institutions de la danse. Or, il semblerait que l'usage même de cette notion ait pour conséquence involontaire de dénier en partie la légitimité à penser l'activité d'interprète chorégraphique comme une profession à part entière. En outre, comme nous le verrons au cours de cette partie, ce concept problématique correspond assez peu à la réalité des trajectoires de sortie du métier d'interprète. En effet, malgré quelques rares exceptions, il semble plus approprié de parler de transfert de compétences ou de conversion de capitaux qui mobilise souvent l'une des dimensions parfois annexes du travail de danseur. En effet, si l'on se réfère aux travaux de E.C. Hughes sur les carrières, celui-ci affirme que tout métier consiste inévitablement en une combinaison de l'activité centrale, qui contribue souvent à nommer le métier, et d'autres activités qui lui sont accessoires en raison de l'organisation institutionnelle du travail. Il y a donc nécessairement un véritable mode de répartition du temps et de l'énergie consacrés aux diverses activités constituant ce métier qui met en exergue une hiérarchisation reposant sur la valeur et le prestige des diverses activités.

Or, au fur et à mesure qu'une personne avance dans une carrière, elle peut modifier sa répartition et déléguer, voire reléguer ainsi plusieurs activités constitutives. Ainsi, la progressive recomposition d'une vie professionnelle pourrait davantage être qualifiée de reclassement, qui le plus souvent essaie de s'appuyer sur l'expérience accumulée pour trouver une porte de sortie honorable tant matériellement que symboliquement. Dans cette partie, nous nous intéresserons donc à cette nouvelle répartition qui se crée au sein du système global dans lequel s'insère la carrière considérée afin d'identifier les postes que les danseurs peuvent occuper lorsqu'ils abandonnent ou doivent abandonner l'activité centrale du métier.

2.1. Réinvestissement de la vocation et des compétences dans le monde de la danse : continuité ou rupture ?

Si l'on se réfère aux propos d'E.C. Hughes qui précisent que « tout métier est un faisceau de tâches », nous considérons que tout métier relève de la pluriactivité. Autrement dit, toute activité professionnelle que l'on exerce sous une désignation unique est constituée de plusieurs tâches spécifiques, parfois nombreuses et diverses, réparties inégalement selon les différents moments de la carrière. Certains danseurs, au-delà de leur activité centrale qui est d'interpréter une œuvre chorégraphique, sont donc parfois amenés à assurer des enseignements dans certaines classes, à former de futurs professionnels lors de master class ou de stages, à participer au processus de création ou encore à assumer des tâches administratives. Peut-on en conclure que ces différents éléments font partie du même métier ? Ne sont-ils pas simplement constitutifs de ce qu'est l'activité professionnelle ? Il semblerait que non car ils sont différemment répartis selon les espaces chorégraphiques et qu'ils sont accomplis par des catégories professionnelles bien distinctes : le danseur danse, le chorégraphe crée et le professeur enseigne. Pourtant, du point de vue du sens commun, il n'est pas rare que ces activités différentes soient associées à un même métier. Ainsi, danser et enseigner ou bien encore créer peuvent être reconnus comme des tâches appartenant au métier de danseur. Nous rejoignons alors les propos d'H.S. Becker²¹³ qui défend l'idée qu'« il n'existe pas de manière « naturelle » de distinguer les activités et que chaque façon de procéder résulte d'une négociation entre les acteurs impliqués dans un secteur professionnel. » Autrement dit, la pluriactivité est une construction nominale résultant du processus de désignation. En effet, dans beaucoup de sociétés modernes, les activités multiples se transforment en un travail unique à partir du moment où le revenu provient d'une

²¹³ H.S. Becker, Préface de *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, p. 14, M.C. Bureau, M. Perrenoud, R. Shapiro, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

même rétribution et qu'elles sont réunies sous une seule appellation. La problématique sociologique pourrait alors se résumer à la question suivante : quel faisceau de tâches forme l'ensemble de l'activité professionnelle d'un acteur et comment ce faisceau peut être fragmenté par différents employeurs ? En outre, n'y a-t-il pas une évolution temporelle de cette répartition des tâches au sein d'une activité professionnelle ?

Dans le cadre professionnel de la danse classique notamment en comparaison avec la danse contemporaine, cette multiplication des tâches demeure quasi inexistante en début de carrière et tend à se développer au fil de l'évolution professionnelle. En effet, comme nous l'avons montré précédemment, l'investissement initial dans l'activité professionnelle est tellement important qu'il ne semble pas compatible avec une implication dans certaines activités accessoires. Par contre, pour certains, l'approche de l'échéance ou la lassitude quant aux contraintes professionnelles semblent encourager les démarches de recherche de pluriactivité. Or comme l'explique E.C. Hughes, dans un système de travail, il existe en général des postes pour ceux qui abandonnent progressivement l'activité centrale. En fin de carrière, nous observons donc que certains danseurs tendent à augmenter peu à peu la part d'une activité accessoire, telle que l'enseignement ou la chorégraphie afin de reconquérir une nouvelle identité sociale et professionnelle.

A. La transmission sur le modèle maître disciple : une continuité reconstruite

Le travail de terrain mené auprès des anciens danseurs interprètes met en évidence une voie d'orientation professionnelle largement majoritaire. En effet, plus de 80% des danseurs interrogés occupent aujourd'hui des fonctions d'enseignement plus ou moins prestigieuses (professeur, répétiteur, directeur des études chorégraphiques du CNSMDP, maître de ballet...) dans des institutions différentes. Ces données viennent alors corroborer les travaux de J. Rannou et I. Roharik²¹⁴ qui mettent en évidence que les danseurs permanents, grâce notamment à la réglementation actuelle, développent davantage des projets tournés vers l'enseignement que leurs homologues intermittents qui eux privilégient la voie de la chorégraphie. En effet, les danseurs permanents au sein de ballets bénéficient de conditions et d'aménagements qui tendent à favoriser l'obtention du Diplôme d'Etat indispensable aujourd'hui pour enseigner en France. C'est ainsi qu'ils ont pour seule obligation de suivre

²¹⁴ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs, un métier d'engagement*, op. cit., p. 385.

200h de formation²¹⁵ sans passage d'examen lors de sessions souvent organisées en leur faveur. Ces allègements encouragent donc les danseurs en activité depuis au moins trois ans au sein d'une institution à passer ce diplôme. Parmi tous les danseurs rencontrés, aussi bien les hommes que les femmes, la quasi-totalité des permanents a obtenu son D.E. selon ces modalités, qu'ils aient ou non des projets d'enseignement par la suite. D'ailleurs, pour une grande majorité, au moment de l'obtention du DE, ils s'inscrivaient plutôt dans une logique de prévoyance que dans une véritable logique de réorientation professionnelle :

« Quand j'ai passé mon D.E., je n'avais aucun projet professionnel derrière, c'était juste pour avoir une issue de secours. Je pouvais me dire qu'à la fin de ma carrière j'aurai au moins ça ! » [Patrice, 45 ans, professeur de danse classique salarié de son école privée]

« Moi, j'ai passé mon D.E. en début de carrière, pendant les vacances, mais c'était vraiment comme ça. Il y en avait d'autres du ballet qui le passaient alors je me suis inscrit aussi. C'était bien d'avoir cette opportunité ! Encore moi, je donne des cours de temps en temps, mais il y en a plein qui l'ont mais qui ne s'en servent pas ! C'est une formalité à passer ! Quand on sait qu'on va l'avoir au bout de 200 heures, on n'hésite pas à s'inscrire, même si l'enseignement n'était pas mon optique ! » [Gilles, 34 ans, chorégraphe et administrateur de sa compagnie contemporaine]

Ces propos viennent souligner le rôle prépondérant de l'institution durant la carrière du danseur. Comme nous l'avons précédemment expliqué, l'institution développe une omniprésence durant les trajectoires des danseurs classiques se dotant ainsi des principales caractéristiques d'une institution totale. Or, si ses actions semblent particulièrement significatives au moment de la formation ou encore durant l'évolution professionnelle, les différents entretiens réalisés nous amènent à supposer qu'elles le sont tout autant au moment de quitter la profession. En effet, en facilitant l'obtention du D.E., les institutions contribuent largement à façonner les orientations professionnelles des danseurs vers l'enseignement au moment de quitter la scène.

En outre, ce poids de l'institution semble d'autant plus important que le danseur jouit d'un statut prestigieux au sein d'un ballet réputé. Les trajectoires d'anciens danseurs interprètes de

²¹⁵ Le Diplôme d'Etat (D.E.) compte aujourd'hui 600h de formation pour tout candidat non professionnel qui souhaite se présenter sur un poste de professeur de danse en France. Il comporte également un certain nombre d'épreuves, à la fois écrites, orales et pédagogiques qu'il faut nécessairement valider pour obtenir le diplôme.

l'Opéra de Paris occupant des postes élevés ou encore des solistes des ballets de Monte-Carlo viennent illustrer la légitimité des institutions à délivrer un D.E. sur reconnaissance de l'excellence. Les danseurs appartenant à cette élite se trouvent donc fréquemment dispensés de formation et obtiennent le droit d'enseigner à partir de leur notoriété et donc de leur prestige social. Cependant, pour la plupart, ils n'ont qu'une faible expérience dans le domaine pédagogique, voire même parfois aucune. En effet, certains danseurs réputés s'engagent ponctuellement sur des stages ou des master class dans lesquels on ne transmet plus vraiment un savoir et une compétence professionnelle en régime académique comme le souligne M. Perrenoud, mais où l'on donne plutôt aux stagiaires un « accès pendant quelques heures aux éléments intangibles de sa singularité retrouvant alors un régime vocationnel de l'inspiration²¹⁶ ». Toutefois, ce cas de figure ne concerne qu'une petite minorité de danseurs situés dans les degrés supérieurs de la pyramide professionnelle.

L'ensemble de ces données laisserait alors supposer l'existence d'un lien *a priori* entre l'activité d'interprète et l'activité de professeur de danse, comme si le fait de transmettre des savoirs du corps dansant constituait une modalité professionnelle directement issue de l'activité initiale. Les propos de l'administrateur du ballet de l'Opéra de Paris viennent ici mettre en lumière cette logique de continuité : *« la majorité de nos danseurs se reconvertissent dans l'enseignement de la danse et c'est quelque part une suite naturelle, il n'y a pas de formation spécifique à leur apporter sauf s'ils en font la demande. Généralement, on accompagne ceux qui veulent passer le C.A. en leur aménageant les emplois du temps. »*

Or, le passage d'une activité à l'autre semble relever d'un processus plus complexe. En effet, les différents entretiens réalisés montrent que lorsque les danseurs poursuivent encore leur carrière d'interprète, ils envisagent assez rarement l'enseignement comme voie de sortie voire même souvent le dénigre, laissant poindre l'idée que devenir professeur serait vécu comme un déclassement social : *« Souvent quand on nous pose la question et qu'on danse encore dans le ballet, rares sont ceux qui ont pour projet d'enseigner plus tard ! On y vient généralement plus tard, quand on vieillit et qu'il faut qu'on réfléchisse à une reconversion. C'est rarement un choix de départ ! C'est vraiment très rare qu'un danseur planifie déjà au moment de sa carrière le fait d'enseigner. Je me souviens quand j'étais sur le point de quitter les ballets de*

²¹⁶ M. Perrenoud, *Formes de la démultiplication chez les « musicos »*, in *L'artiste pluriel*, Presses universitaires du septentrion, 2009, p.89

Monte-Carlo et que je disais que je voulais enseigner, les gens me disaient que j'étais folle ! Comme si c'était quelque chose de dégradant ! Les danseurs, contrairement aux musiciens, ne perçoivent pas la magie de la transmission lorsqu'ils sont encore en activité. Pour les musiciens, enseigner et jouer vont de pair tout au long de la carrière ! Pour nous, c'est beaucoup plus difficile ! Danser nous demande un tel investissement physique, un tel entraînement, qu'on ne peut rien faire d'autre à côté ! Il n'y en a que pour nous en fait ! Ça nous prend tout ! Finalement c'est assez étonnant le peu de vocation des professeurs pendant la carrière ! » Les propos d'Amélia illustrent la construction d'une image d'infériorité de la position sociale des professeurs de danse chez les danseurs encore largement investis dans l'activité chorégraphique. En effet, encore maintenus notamment par les institutions dans un discours basé sur la vocation et donc inscrits dans un engagement corps et âme, les danseurs interprètes ne peuvent envisager de descendre dans l'échelle du prestige social pour réinvestir une nouvelle activité professionnelle qu'ils jugent inférieure voire même parfois avilissante. Cette considération semble dès lors incompatible avec la revendication du statut d'artiste chorégraphique. Alors que chez les musiciens, par exemple, la pluriactivité semble être acceptée sans remettre en cause leur statut d'artiste. Au contraire, elle est souvent au cœur de l'exercice quotidien et apparaît comme une caractéristique de la plupart des métiers artistiques²¹⁷. H. Ravet²¹⁸ précise d'ailleurs que cette combinaison de diverses activités musicales ou artistiques se pratique objectivement dans tous les domaines et même chez les musiciens permanents, alors qu'ils n'en sont pas financièrement dépendants. Elle contribue à la construction d'une identité de musicien, aux côtés de l'activité professionnelle principale et nourricière, l'activité orchestrale. Dans le cadre de la danse classique, nous ne retrouvons pas cette acceptation de la pluriactivité, ce qui nous laisse supposer que l'engagement corporel total imposé par les institutions peut empêcher le cumul des activités tant que le danseur maintient son investissement corps et âme dans l'activité d'interprète. Les danseurs permanents sont soumis à des emplois du temps réguliers répétitifs qui sollicitent énormément le travail du corps. Qu'ils soient dans des ballets classiques, dans des Centres chorégraphiques Nationaux ou à l'Opéra de Paris, l'organisation de la journée est sensiblement la même : cours d'une heure et demi voire deux heures le matin, répétition l'après-midi, puis spectacles le soir. En outre, la fréquence des départs en tournée vient alors rajouter une contrainte supplémentaire dans l'organisation du travail, qui s'avère difficilement compatible avec un

²¹⁷ Référence aux travaux de P.M. Menger sur les comédiens (1997) ou encore de R. Moulin sur les plasticiens (1992).

²¹⁸ H. Ravet, « Musicien à part entière. Genre et pluriactivité. » in *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 127.

investissement dans d'autres activités chorégraphiques. L'ensemble de ces modalités professionnelles rend donc difficile le cumul des activités. De plus, la fatigue liée au travail du corps et à ses nombreuses sollicitations ne favorise pas l'engagement du danseur dans des activités annexes. *« Je ne savais pas qu'il y avait une vie possible après 21h ! Quand je rentrais des répétitions la plupart du temps, j'étais tellement crevée que j'allais au lit ! On n'a pas vraiment le choix, car le lendemain, il faut à nouveau assurer ! Et si on ne fait pas un minimum attention, c'est la blessure ! »* Amélia souligne l'intensité de ce travail du corps qui ne permet pas de multiplier les activités annexes. Contraints à la fois de préserver leur outil de travail tout en le poussant au maximum de ces capacités, les danseurs permanents concentrent donc leur activité autour de cet emploi d'interprète qui leur assure une stabilité financière et sociale. Dans cette perspective valorisante et sécurisante, l'engagement dans des activités parallèles et notamment l'enseignement semble souvent déprécié par les danseurs en activité.

Pourtant, lorsque nous nous référons aux entretiens réalisés avec d'anciens danseurs aujourd'hui professeurs dans diverses institutions, nous constatons une réelle valorisation de leur nouveau statut ainsi que de leurs nouvelles tâches professionnelles. Ils mettent notamment l'accent sur l'importance de leur expérience professionnelle passée dans cette transmission qui semble s'effectuer sur le modèle maître /disciple. Si pour certains danseurs, l'enseignement représente un vrai choix professionnel réfléchi et construit en parallèle de la carrière d'interprète, pour d'autres, il s'agit d'une réorientation professionnelle qui s'est plus ou moins imposée à eux :

« C'est en enseignant que je me suis vraiment rendu compte que ça me convenait ! » [Patrice, 45 ans, professeur salarié de sa propre école de danse]

« L'enseignement c'était pour moi une opportunité et je me suis tout de suite retrouvée dans ce milieu professionnel, comme si c'était fait pour moi, alors que je n'y avais jamais pensé ! A Zagreb, j'ai eu l'occasion de donner quelques cours, mais à l'époque, je ne pensais pas du tout à enseigner ! » [Anna, 61 ans, professeur de danse dans son école privée]

« On m'a proposé un poste de professeur que j'ai accepté, mais je n'en avais jamais fait le projet ! On aurait très bien pu me proposer autre chose ! Mais maintenant que je me suis découvert dans l'enseignement, j'aimerais y rester jusqu'à ce que je n'en puisse plus ! » [Jean, 62 ans, professeur des troisièmes divisions garçons à l'école de l'Opéra de Paris]

« A 20 ans, j'aurais hurlé si on m'avait dit d'aller donner des cours ! Mais je m'aperçois aujourd'hui que c'est un beau métier ! Je ne m'attendais pas à un tel épanouissement ! Je crois qu'en fait, il y a un temps pour chaque chose. » [Cécile, 38 ans, professeur de danse au CNSMDP]

Ces extraits d'entretien viennent illustrer l'idée que, malgré une apparente inadéquation initiale entre le métier de danseur et le métier de professeur, les anciens artistes interprètes réinvestissent aisément ce nouveau statut professionnel. Cependant, suite à ce constat, nous sommes à même de nous poser la question suivante : comment s'effectue ce passage d'une activité professionnelle à l'autre et selon quel processus ces anciens danseurs détournent-ils toute perception de déclassement social ?

Ce que nous pouvons relever dans un premier temps chez tous les anciens danseurs aujourd'hui professeurs, c'est une importante valorisation du métier d'enseignant au détriment de l'activité d'interprète, qui porte principalement sur la question de la responsabilité et de la prise d'initiatives :

« Ma principale satisfaction dans l'enseignement, c'est que là, je suis maître de moi dans la façon de faire et dans l'organisation. De plus, on travaille sur les autres et non plus sur soi uniquement ! Je me trouve beaucoup plus épanoui depuis que je m'investis dans cette transmission ! » [Patrick, 39 ans, professeur à l'école de danse de l'Opéra de Paris pour les deuxièmes divisions garçons ainsi que professeur de ballet]

« Pour moi, la principale difficulté a été de passer d'un statut « d'assistée » à la proposition et à la construction d'exercices pour les autres, mais c'est tellement plus riche ! » [Marie, 42 ans, professeur de danse à l'école de l'Opéra de Paris pour les 4^{ème} divisions filles]

« La vie était beaucoup plus tranquille quand j'étais interprète ! Quand on danse, certes c'est fatigant physiquement, mais dans la tête tu es complètement libre ! On a un planning, on nous dit quoi travailler... là, c'est complètement l'inverse ! On est beaucoup plus stressé quand on est professeur car on a beaucoup plus de responsabilités ! » [Patrice, 45 ans, professeur de danse classique salarié de son école privée]

Nous notons bien dans ces propos la mise en perspective de deux mondes : celui du professeur nouvellement investi, constitué de tâches professionnelles nécessitant un fort pouvoir décisionnel, organisationnel et autoritaire et celui de l'artiste qui vit intensément le moment présent sans souci logistique et matériel principalement géré par les institutions. La complexité des nouvelles tâches à gérer ainsi que la nouvelle relation de pouvoir que les danseurs investissent en prenant possession du statut de maître tend à valoriser cette nouvelle profession tant dénigrée au départ.

En outre, les danseurs inscrivent *a posteriori* leur rôle de professeur dans une certaine filiation par rapport à l'activité d'interprète. Ainsi, ils présentent leur expérience et leur vécu comme étant le socle nécessaire pour une bonne transmission supplantant même la formation pédagogique dispensée lors du D.E. Jean, 62 ans, professeur à l'école de l'Opéra de Paris vient illustrer, par ces propos, cette valorisation des savoirs et des savoir-faire acquis au fil de l'expérience scénique que le danseur réinvestit tout « naturellement » dans ses nouvelles fonctions pédagogiques : « *Mais bon, avec 30 ans de carrière derrière moi, j'en savais autant que tous ceux qui se forment dans cette optique. Les maîtres, c'est comme le bon vin, plus ça vieillit, meilleur c'est !* » La trajectoire de Jean souligne l'idée que le réinvestissement d'une nouvelle activité professionnelle dans un même univers peut s'inscrire dans une logique de continuité par rapport à l'activité initiale répondant ainsi à une logique d'engagement identique reposant sur la croyance.

Or, il semblerait que cette continuité prenne encore plus de sens dans les plus hautes sphères hiérarchiques de la danse qui ne recrutent dans leurs équipes pédagogiques que d'anciens danseurs issus de la « *maison*²¹⁹ ». Rappelons qu'une des spécificités de la danse classique réside dans la référence quasi systématique au professeur voire au maître comme gage d'excellence et de qualité de formation. Il se dessine alors souvent une relation étroite entre le professeur et son élève reflétant une certaine intensité et pouvant prendre plusieurs formes allant de rapports quotidiens, condensés sur une période de quelques mois à une relation de longue haleine, étalée régulièrement sur plusieurs années. Dans le cadre des formations au CNSM, à l'Opéra ou encore dans les grandes écoles, il est très fréquent que le professeur participe à la définition et à la construction identitaire d'un groupe de jeunes danseurs en formation. Dans les discours des anciens élèves, on retrouve très souvent la dénomination d'un groupe par le nom de l'enseignant de référence. La classe de un tel ou un tel n'a pas les mêmes valeurs ni les mêmes compétences que la classe d'un autre professeur. Qualifier une

²¹⁹ Expression relevée dans de nombreux discours institutionnels et notamment dans les propos de l'administrateur du ballet de l'Opéra de Paris.

personne par l'enseignement qu'elle a suivi et plus précisément par le nom de son professeur constitue un moyen de connaître son travail ainsi que sa façon de travailler au sein d'une population d'initiés. Ces différences renvoient notamment à la notion de rôle mise en avant par la sociologie des organisations. En effet, pour un même travail, chacun l'abordera avec ses propres ressources et par conséquent, on pourra retrouver autant de manière d'enseigner que de personnes enseignantes. Cela semble d'autant plus vrai que la danse classique est avant tout basée sur une transmission orale et corporelle, où l'expérience scénique du professeur vient alors prendre tout son sens. Amélia, 38 ans, professeur depuis moins d'un an dans un CNR insiste sur l'importance du parcours professionnel antérieur dans son enseignement, en mettant notamment l'accent sur le partage de l'expérience alliant savoir-faire et surtout savoir être : *« Je me demande comment font les professeurs qui n'ont jamais dansé ! Quand tu as une expérience de la scène, tu peux faire des références et des parallèles. Par exemple, quand tu fais un exercice, tu peux leur dire : là, tu vois, c'est comme dans Gisèle, le fameux penché avec les bras comme ça ! C'est magique car dans leurs yeux, tu vois que tout d'un coup ça s'allume ! Tu peux expliquer, tu sais de quoi tu parles puisque tu l'as expérimenté ! Bon en plus, même si peut-être que ça ne durera pas longtemps, je profite un peu de ma notoriété. Les élèves me connaissent notamment par le biais de DVD et c'est vrai que pour moi c'est un atout ! Même par rapport aux grandes, elles se tiennent à carreaux car elles savent que je suis encore très présente dans le milieu professionnel. Après je me dis que ça ne fait pas tout, mais en tous cas, pour un début, ça rend les choses un peu plus faciles ! »*

Ces différents éléments nous permettent donc de mieux comprendre cette valorisation de la transmission par les professeurs de danse eux-mêmes. On peut alors supposer qu'il s'agit là d'un réinvestissement de la vocation suite à l'abandon plus ou moins progressif de la scène qui permettrait de valoriser les compétences acquises au cours de la carrière tout en réitérant le discours vocationnel des institutions de formation.

Enfin, nous pouvons souligner que cette logique de reproduction du discours et du maintien de la croyance atteint son apogée dans le fonctionnement de l'élite française puisque l'école de l'Opéra de Paris revendique une transmission d'excellence basée sur la filiation et la tradition. L'administrateur du ballet à l'Opéra de Paris revient sur le passage fréquent des danseurs vers des postes d'enseignement : *« Il faut savoir qu'il y a aussi des danseurs qui peuvent devenir professeurs sur des postes à Nanterre, mais également sur des postes au sein du ballet ou en tant que maîtres de ballet, ce qui ne nécessite pas vraiment une reconversion, puisque la directrice donne la possibilité à ceux qui le souhaitent de s'orienter dans ces activités-là. Cela donne lieu à des successions en fonction, bien entendu du renouvellement*

des postes et des départs à la retraite. Mais cela ne concerne qu'un petit nombre de danseurs, puisqu'on compte actuellement 7 postes au ballet et 16 à l'école. » Cette institution tend donc, non seulement à favoriser les danseurs formés en son sein au moment de l'insertion professionnelle mais également au moment de réinvestir des rôles de transmission au lendemain de la carrière : *« Tous les professeurs du ballet et de l'école sont eux-mêmes des danseurs de l'Opéra. Il ne faut pas oublier que le ballet de l'Opéra fonctionne sur un principe de transmission d'excellence qui s'obtient essentiellement à partir de l'oral et de l'immersion. Il est donc tout à fait normal que nous confions la formation de nos élèves à d'anciens danseurs qui peuvent véhiculer les valeurs de l'institution et ses critères d'excellence. »* Dans ces principes de transmission, nous retrouvons une certaine similitude avec le compagnonnage qui crée ses propres institutions de formation et où l'encadrement est exclusivement compagnonnique dans un but de reproduction et dans une stratégie plus globale de l'entre-soi. Ce modèle institutionnel de formation tend donc à s'inscrire dans ce que N. Adell-Gombert appelle la « coutume d'une transmission du métier qui fait que les pères revivent [...] dans les fils²²⁰ », conférant ainsi un certain aspect héréditaire à cet entre-soi.

Or, ce discours des institutions, fortement empreint de tradition dans la transmission d'un savoir-faire d'excellence, est également partagé par les différents professeurs de l'Opéra rencontrés dans le cadre de ce travail. Marie, 42 ans, a récemment pris ses nouvelles fonctions de professeur à l'école de danse de l'Opéra après une carrière d'étoile, sans avoir nourri au préalable un réel projet d'enseignement. Cependant, elle décrit avec beaucoup d'implication son nouveau métier et plus particulièrement son rôle dans la transmission : *« L'enseignement c'est finalement une continuité sans que ce soit pour autant la même chose. C'est un métier de transmission orale, on n'apprend pas dans les livres et notre rôle il est au-delà de la technique pure ! Bien sûr c'est indispensable, mais en tant qu'anciens danseurs, il s'agit davantage de la transmission d'un savoir être qu'uniquement un savoir-faire ! »* Avec cet extrait, la notion de transmission revêt alors toute son importance. Il ne s'agit pas uniquement de façonner des corps, mais de leur insuffler aussi des valeurs, des représentations, des codes qui répondent à la tradition de la danse classique et surtout à un principe de distinction par la recherche permanente de l'excellence. Dans ses travaux sur les compagnons, N. Adell-Gombert relève sur la page d'accueil du site Internet d'un des trois compagnonnages, les

²²⁰ N. Adell-Gombert, *Des hommes de Devoir, les compagnons du Tour de France (XVIII^e - XX^e siècle)*, op. cit. p. 12.

quelques lignes suivantes²²¹ censées véhiculées les principes essentiels de leur transmission séculaire : « *Etre compagnon [...], c'est avoir reçu une formation différente, plus complète, à la fois technique, philosophique et humaine* » ; or cette devise pourrait être celle des petits rats engagés dans une quête d'excellence en vue de leur futur métier. A l'image des jeunes compagnons en formation, on retrouve dans la transmission de la danse classique, *a fortiori* à l'Opéra, une volonté de distinction dont on perçoit l'exigence. L'organisation des cours de danse classique illustre ce fonctionnement traditionnel d'inculcation des valeurs d'excellence et de construction de la croyance transformant des profanes en élite consacrée. En effet, au-delà de la diffusion d'une technique pure, l'institution attend des femmes professeurs qu'elles transmettent leur savoir-être spécifique aux jeunes filles et des hommes qu'ils transmettent leur savoir-être aux garçons, comme si le savoir du maître lui appartenait en propre et qu'il ne puisse le transmettre, comme le précise P. Bourdieu « *qu'au prix d'une véritable remise de soi*²²² ». Ainsi, les cours ne sont jamais mixtes et les différentes divisions ou promotions comptent très distinctement une classe de filles et une classe de garçons avec un professeur de même sexe quels que soient les niveaux.. Seuls les cours de caractère ou de pas de deux sont mixtes mais dans le cas de ces derniers, chacun y tient son rôle conformément à la tradition du ballet classique. En mettant en avant ces arguments pédagogiques, les anciens danseurs aujourd'hui professeurs tentent d'asseoir leur légitimité au sein des institutions de formation. Dans la lignée des grands maîtres à danser, ces nouveaux professeurs riches d'un passé prestigieux d'interprète s'attachent alors à s'imposer aux jeunes en formation comme des exemples à suivre dont on reprend les moindres faits et gestes pour mieux se les approprier. De plus, ils contribuent ainsi à alimenter le discours basé sur le don et la croyance construit par l'institution et à offrir plus précisément aux jeunes danseurs des modèles qui rendent concrète la vision d'un avenir professionnel proche.

Nous pouvons dès lors supposer que ce changement de discours vis-à-vis du statut de professeur nécessite un travail de questionnement et de réinvestissement de la vocation artistique initiale. En effet, nous percevons toujours chez ces professeurs des propos relevant du domaine de la croyance, notamment avec la référence récurrente à la transmission de leur savoir qui repose essentiellement sur leur vécu de professionnel et plus particulièrement sur

²²¹ N. Adell-Gombert, *Des hommes de Devoir, les compagnons du Tour de France (XVIII^e - XX^e siècle)*, op. cit., p. 10.

²²² N. Adell-Gombert cite P. Bourdieu in *Des hommes de Devoir, les compagnons du Tour de France (XVIII^e - XX^e siècle)*, op. cit., p. 18.

leur expérience de la scène. La vocation initiale qui se trouve questionnée à la fin de la carrière, connaît alors un nouveau souffle grâce à la construction d'un nouveau statut professionnel que les danseurs décrivent finalement comme une forme de reconnaissance sociale de leur prestigieux passé d'interprète. Ainsi, en retravaillant leur vocation, les anciens danseurs demeurent dans le registre de la croyance et évitent alors toute perception de déclassement social. Amélia, jeune professeur de 38 ans exprime cette continuité et ce réinvestissement : *« J'ai pu tourner la page avec le sentiment d'avoir dansé tout ce que j'avais à danser...mais ça ne m'empêchait pas d'appréhender cet après... j'avais peur que ça me fasse un énorme vide ! Finalement, je m'aperçois que je suis toujours la même, je suis restée comme j'étais ! Il y a la danseuse que j'étais avant, la façon dont j'ai mené ma vie et ma carrière, la manière dont je me suis impliquée, cette envie de faire, cette fougue, cette application, cet enthousiasme, et bien finalement, tout ça, je le retrouve dans le professeur que je suis aujourd'hui ! Je suis donc bien obligée de reconnaître, qu'enseigner la danse, c'est bien en continuité avec le métier de danseuse. »* Avec ces propos, nous constatons que les danseurs tendent à reconstruire une continuité entre deux métiers initialement distincts, donnant ainsi du sens à leur trajectoire qui va alors pouvoir répondre à une logique de maintien d'un certain statut social voire même, pour une petite poignée, répondre à une logique ascensionnelle.

Pourtant, si l'on observe attentivement l'évolution des salaires, la baisse occasionnée par le changement d'activité professionnelle nous conforterait plutôt dans l'hypothèse du déclassement social à la fin de la carrière d'artiste interprète. En effet, excepté pour les danseurs de l'Opéra de Paris²²³, le passage du statut de danseur à celui de professeur s'accompagne d'une diminution importante des revenus mensuels mais également du niveau de vie car les conditions matérielles liées au mode d'existence ne sont pas les mêmes. Au cours de l'entretien, Amélia explique qu'elle a dû modifier sa façon de vivre lorsqu'elle a débuté son activité d'enseignante au CNR : *« A Monte-Carlo, je touchais 5 000 euros nets par mois et là, je suis à 1 170 euros ! Et puis, tu ne vis pas pareil ! La vie était bien plus chère à Monte-Carlo, mais comme tu es toujours en tournée, tu n'es jamais chez toi et du coup, tu ne dépenses rien ! En plus, nous les filles, on ne dépense pas beaucoup pour la nourriture ! Donc en fait, en te débrouillant bien, tu peux vraiment économiser beaucoup ! »* Or,

²²³ Les danseurs de l'Opéra de Paris, quel que soit leur rang, perçoivent tous une pension du jour de leur retraite (42 ans) à la fin de leur vie. Cette pension est basée sur le niveau de salaire en fin de carrière et varie au prorata du nombre d'années passées au sein du ballet. Les danseurs qui cessent leur activité d'interprète connaissent donc bien une diminution de leurs revenus. Cependant, celle-ci est complétée par leur nouveau salaire de professeur à l'Opéra. Autrement dit, la pension ajoutée au salaire de professeur équivaut au salaire perçu en tant que danseur du ballet.

contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette baisse de salaire ne contribue pas chez le danseur à percevoir le changement d'activité professionnelle sur le mode du déclassement, car il semblerait qu'il en retire des bénéfices symboliques qui prennent le pas sur la détention de capitaux économiques. En outre, par le biais de ses nouvelles fonctions, le danseur évolue dans l'univers des institutions passant d'un statut de « dominé » à celui de « dominant » dans le cadre notamment d'une relation maître disciple. Tous les éléments semblent donc être réunis pour que cette transition professionnelle soit vécue comme une réussite et non comme un déclassement par rapport à l'activité initiale extrêmement prestigieuse. Cette continuité construite par les institutions et reconstruite dans les discours des nouveaux professeurs explique, en grande partie, le choix de l'enseignement comme une voie de reconversion privilégiée par les danseurs classiques.

B. La création : une maturation du métier d'interprète dans une logique de rupture avec le modèle de la danse classique

Comme le souligne l'étude du ministère de la culture, il n'existe pas dans le domaine de la danse, contrairement aux chefs d'orchestre, de formation spécifique à la création. Seule l'expérience en tant que danseur interprète ainsi que l'envie de défendre un propos artistique semblent compter pour pouvoir s'autoproclamer chorégraphe. Autrement dit, il semblerait que la chorégraphie puisse s'envisager comme une stratégie d'acteur en vue de se maintenir sur le marché du travail artistique. Ce constat est fréquent dans le domaine de la danse contemporaine mais il est plus diffus en ce qui concerne la danse classique. En effet, on observe que certains danseurs quittent le métier pour monter leur propre compagnie mais ils demeurent assez peu nombreux dans ce cas. Dans le cadre de cette recherche, nous pouvons toutefois relever que le passage de l'activité interprète à celle de chorégraphe s'accompagne toujours dans le discours d'une logique d'ascension professionnelle et sociale. En effet, quels que soient les motifs de cette nouvelle orientation, celle-ci semble résulter d'un réinvestissement de la vocation à un moment charnière de la carrière d'interprète, contribuant alors à inscrire cette dimension de la création artistique dans une certaine continuité avec le métier de danseur. En outre, l'interprète en fin de carrière a tendance à valoriser son expérience scénique, émotionnelle et corporelle en mettant régulièrement l'accent sur le gain de maturité associé au temps qui passe. Or, cette principale qualité souvent brandie pour pondérer l'image du danseur vieillissant, diminué au niveau notamment de ses compétences physiques, représente une des caractéristiques essentielles du chorégraphe engagé dans un processus de création. Nous retrouvons alors dans les discours des danseurs une certaine

naturalisation du passage d'interprète à celui de créateur qui nous amène à penser que ces deux activités professionnelles, pourtant bien distinctes quant aux tâches qui les composent, répondent à une certaine continuité dans l'esprit des danseurs :

« Depuis l'âge de 14 ans, j'ai toujours été attiré par la chorégraphie ! Je créais comme ça, pour moi, ça me plaisait car c'était différent du fait de danser. Mais en même temps, c'est avec le temps que je me suis vraiment rendu compte que je pouvais me lancer ! Il fallait juste attendre que j'aie quelque chose à dire... et ça, c'est toute mon expérience de danseur qui m'a permis de franchir le pas ! A 27 ans, j'avais donc très envie de faire de la chorégraphie, de m'exprimer moi aussi... C'est comme ça que j'ai commencé le ballet intemporel pour débiter dans la création ! Je savais déjà ce que je voulais faire ! A 27 ans, c'est devenu évident ! » [Gilles, 34 ans, chorégraphe et directeur d'une compagnie contemporaine Le ballet intemporel]

« La chorégraphie, c'est finalement ce qui permet au danseur de ne pas mourir ! L'évolution fait que tu es danseur, puis professeur et puis quoi... à la retraite ! Non ! Avec la chorégraphie, tu poursuis tout naturellement ton parcours artistique ! Moi, c'est quelque chose qui m'a toujours attirée parce que j'avais envie d'exprimer ce que je suis ! J'ai vécu tellement de choses, dans tellement d'endroits, beaucoup de rencontres et un jour, j'ai ressenti le besoin de faire la synthèse de tout ça ! Il m'a semblé important de donner tout ça à voir aux gens ! » [Anna, 62 ans, professeur de danse et chorégraphe de sa propre compagnie]

Si cette continuité apparaît comme une évidence pour une petite minorité de danseurs, on s'aperçoit par ces extraits d'entretien, qu'ils optent alors pour un discours s'inscrivant dans le registre de la croyance. En effet, comme la danse semblait s'être imposée dans leur vie dès le plus jeune âge, on retrouve dans leurs propos cette notion d'imposition, au-delà de leur volonté, d'un besoin, d'une nécessité de s'exprimer à travers le corps et le langage chorégraphique. Ils précisent alors que cette capacité à s'exprimer, si elle existait de façon latente à l'image d'un don, ne pouvait se révéler que sous le poids de l'expérience et de la maturité. Le chorégraphe réinvestit la maîtrise technique et artistique dont il a fait preuve pendant ses années d'interprétation et l'alimente de cette nouvelle maturité intellectuelle et affective que le temps et l'expérience lui ont apportée. Ainsi, au-delà de cette continuité avancée comme un état de fait par un petit nombre de danseurs, il semblerait que ce soit même une logique d'ascension professionnelle, sociale et symbolique qui vienne caractériser

ce passage du statut d'interprète à celui de créateur. Nous pouvons alors supposer que la vocation initiale qui a permis dès l'enfance un engagement corps et âme dans la discipline artistique, alors qu'elle est sans doute questionnée par l'avancée dans l'âge, trouve dans l'acte créateur un moyen de se préserver voire de s'actualiser, autorisant ainsi le danseur à rester dans ce monde qu'il côtoie depuis de longues années et qui contribue à façonner son identité sociale. Les trajectoires de Sébastien (37 ans) et de Gilles (34 ans) sont de ce point de vue intéressantes à présenter, car elles décrivent comment peut s'effectuer ce processus de réinvestissement progressif de la vocation d'une activité professionnelle à l'autre. Tous deux danseurs au sein du même corps de ballet, ils ont vu, lors de leurs dernières années, leur présence sur scène s'étioler au fil des mois et des distributions. Face à cette diminution de leur activité professionnelle en tant qu'interprète, ils décident tous les deux d'en profiter pour réinvestir un nouveau champ artistique : celui de la création mais également, par voie de conséquence, celui de l'administration puisqu'ils montent leurs propres compagnies. Gilles lui, crée sa compagnie en parallèle de son activité au sein du ballet tandis que Sébastien fait le choix de négocier son départ avec la direction pour se consacrer avec un autre ami danseur à cette nouvelle compagnie qui se trouve dans une autre ville, à plus de 500 kilomètres. Si pour Sébastien, le départ s'est fait en douceur et surtout dépendamment de sa volonté, pour Gilles, il relève presque d'une exclusion de la part de l'institution, puisque lors du changement de direction du ballet, il s'est trouvé complètement évincé puis « *mis à la porte* ». Toutefois, pour les deux danseurs, le fait d'être de moins en moins distribués sur les différentes pièces proposées par le ballet, a contribué à éroder leur vocation initiale, et à leur faire perdre progressivement toute illusion quant à leur métier. Ils se retrouvent alors, presque du jour au lendemain, au banc d'une institution qui jusqu'alors n'avait cessé d'alimenter cette croyance et donc de favoriser leur investissement. Le choix de la chorégraphie, souvent soufflé par un pair, représente alors une seconde chance pour cette vocation artistique mise à mal par l'institution classique. L'engagement dans le processus de création et d'autonomisation par rapport au ballet leur permet de réactiver un discours basé sur la redécouverte de leur vocation ainsi que sur la valorisation de leur expérience d'interprète. En outre, nous pouvons observer que les propos tenus par Sébastien et Gilles se construisent en totale rupture voire même en opposition avec le modèle véhiculé par les institutions classiques et les caractéristiques professionnelles du danseur interprète telles qu'elles sont imposées dans la tradition du ballet. Bertrand raconte notamment avec beaucoup de virulence ce passage du statut de danseur interprète permanent au sein d'une importante institution classique au statut d'intermittent dans une petite compagnie contemporaine : « *J'ai eu un jour, au moment du salut face au*

public, l'impression que je venais de faire le spectacle de trop. J'ai fait une année avec 170 spectacles et l'année suivante, avec le changement de direction, je me suis retrouvé avec 8 spectacles ! J'ai donc commencé à faire de la chorégraphie, d'abord avec quelques danseurs du Capitole, puis avec ma propre compagnie. Là, j'ai connu de nouvelles sensations, un nouvel élan. Par exemple, le fait d'être en régie et de ne rien pouvoir faire en cas d'erreur des danseurs sur scène ! Ca me donnait encore plus le trac que lorsque j'étais moi-même danseur. C'est vraiment pour moi un renouveau, un retour de quelque chose qui s'était finalement perdu au fond de moi au fil des années. Les sensations revenaient à nouveau !!

Moi : Et tu n'as pas de regrets ou de manques par rapport à ta carrière de danseur ?

Gilles : Non, non ! Il faut aller de l'avant ! Et puis pour moi, le Capitole c'est bien fini ! Danser à côté d'un petit jeune qui fait trois tours de plus que moi, devenir tout rouge parce que je suis essoufflé, ça ne m'intéresse plus ! Je préfère danser dans des projets qu'il faut davantage mûrir ou qui sont sur le partage d'une émotion ! Et puis, le Capitole, ce sont des assimilés fonctionnaires et pour moi, la danse, ce n'est pas ça ! Je ne conçois pas les répèt' qui se comptent en heures ! A 18h, il faut qu'ils aient terminé ! Non ! Une répèt' se termine quand c'est au point c'est tout ! Il faut qu'ils sortent un peu de leur cocon et qu'ils s'aperçoivent que la vie ce n'est pas tout beau, tout rose ! Il faut les confronter à la vraie vie ! Je le vois maintenant ! Mais l'avantage, c'est que lorsque tu réussis après, c'est pour toi-même, c'est ton travail ! Et ça, ça vaut vraiment plus cher ! La démarche n'est absolument pas la même ! Aujourd'hui, je suis complètement sorti de ce confort métro-boulot-dodo qui n'a rien à voir avec ma conception de la liberté artistique. Quand on est intermittent, on sent vraiment un autre investissement dans la création ! C'est pour ça que dans ma compagnie, j'essaie de rester le plus éloigné possible du modèle du Capitole ! Je favorise la liberté d'expression, l'échange avec les danseurs et non l'imposition mais aussi la bonne ambiance de travail indispensable à la créativité de chacun. »

Gilles reconstruit donc un discours artistique en opposition avec le modèle classique qu'il a connu jusqu'alors. On retrouve, comme dans les travaux de P.E. Sorignet sur les danseurs contemporains, la mise en exergue de la liberté artistique autorisée par le statut d'intermittent du spectacle, le non-respect du calendrier conventionnel ainsi que l'absence de sécurité d'emploi qui confère à l'artiste toute sa légitimité et sa reconnaissance en tant que tel. Défait de toute attache matérielle et de toute contrainte primaire, le danseur intermittent peut alors se consacrer au processus de création sans aucune entrave. Cette image de l'artiste vivant intensément l'instant présent se pose alors en totale contradiction avec les routines du danseur

classique permettant ainsi à Gilles d'alimenter et de réinvestir sa vocation. Il ne subit pas de la sorte le déclassement social auquel il semblait être voué à la fin de sa carrière en tant qu'interprète classique.

Dans les propos de Sébastien, nous pouvons relever une construction similaire du discours artistique avec une référence supplémentaire à la dimension collective et égalitaire de la compagnie contemporaine en opposition avec le modèle individualiste favorisé par la hiérarchie classique : « *Une des choses que je reproche notamment à la danse classique, c'est qu'elle dénigre complètement le travail de groupe, le travail de corps de ballet. Dans l'univers contemporain, il y a beaucoup plus de liberté et le collectif a toute sa place. Ça devient alors vraiment intéressant ! Finalement, ce qui me plaît, c'est d'amener un petit groupe à réaliser quelque chose ensemble. Même si chacun a sa part de responsabilités, d'expression, de choses comme ça, il est indispensable que le groupe respire ensemble ! Ça vraiment, ça me fascine et je ne l'ai jamais expérimenté dans une compagnie classique. Ce sont de nouvelles sensations, un nouveau plaisir dont j'ignorais complètement l'existence !* »

Cet extrait vient faire référence à la représentation de la troupe de saltimbanques qui contribue souvent à qualifier la compagnie de danse contemporaine. L'appartenance à un collectif pour une durée limitée favorise, dans les discours artistiques, l'intensité et la richesse des échanges, à l'inverse d'un collectif stable et établi dans le temps tel qu'il est perçu dans la permanence du ballet classique.

Ainsi, en passant du statut de danseur interprète classique à celui d'artiste créateur contemporain, les individus ne semblent pas s'inscrire dans un processus de déclassement social, bien au contraire. Cependant, cette transition nécessite un véritable travail de reconstruction de la vocation puisqu'il s'agit de réinvestir un champ artistique différent voire même contradictoire sur certains points. Les danseurs doivent donc s'approprier un nouveau discours qui leur permet de légitimer leur changement de statut et de s'inscrire dans une logique d'ascension sociale. En outre, nous pouvons également préciser que cette mobilité professionnelle s'accompagne aussi d'un repositionnement de l'individu dans les relations de pouvoir. En effet, initié depuis son enfance au fonctionnement quasi totalitaire de l'institution classique, obéissant aux normes et aux codes en vigueur, le danseur durant sa carrière répond docilement aux ordres émanant de la hiérarchie. Il se conforte au fil du temps dans sa position de dominé qui lui permet de se livrer corps et âme à son art sans se soucier de préoccupations matérielles. De même, en intégrant cette élite consacrée soumise à l'institution, il façonne son identité selon un principe de distinction sociale qui occulte l'aspect négatif de la domination.

Cependant, lorsque la vocation initiale s'érode peu à peu, cette position de dominé semble plus lourde à vivre pour le danseur et représente plus d'inconvénients et de sacrifices que de bénéfices qu'ils soient d'ordre matériel ou symbolique. Dans ce contexte, l'engagement dans le processus de création par le biais de l'investissement d'un nouveau statut professionnel vient repositionner l'individu dans les relations de pouvoir. En devenant créateur, c'est-à-dire exerçant lui-même des fonctions de décideur et de guide par rapport au collectif de danseurs qu'il dirige, il se libère en quelque sorte du joug des institutions et se hisse dans une position de dominant. Ce renversement dans la hiérarchie professionnelle vient alors conforter l'hypothèse de l'ascension sociale par le réinvestissement de la vocation dans le processus de création et l'accession à un nouveau statut professionnel valorisant celui de chorégraphe directeur de compagnie.

Pourtant, si l'on étudie de manière objective l'évolution des salaires et des statuts professionnels lors de ce passage de l'activité unique de danseur interprète permanent au sein du ballet classique à la pluriactivité de l'intermittent dans une petite compagnie contemporaine, nous nous apercevons qu'elle répond davantage à une logique de déclassement social. En effet, dans le cas de Sébastien et de Gilles, cette réorientation professionnelle s'est accompagnée d'une diminution de moitié du salaire initial, passant d'un revenu mensuel net d'environ 2 000 euros à 1 000 euros. En outre, si le capital économique s'émousse de façon significative, on assiste en parallèle à une multiplication des tâches et des responsabilités associées à ce nouveau statut. Auparavant, Gilles et Sébastien, ainsi que tous les autres danseurs engagés dans des ballets classiques, avaient pour unique préoccupation le fait de danser et donc de travailler leur corps dans cet objectif-là. Aujourd'hui, ils ont à la fois en charge la création, ils poursuivent aussi de façon sporadique leur activité d'interprète selon les besoins et les capacités de recrutement de la compagnie mais ils ont également un ensemble de tâches beaucoup moins valorisantes telles que la gestion administrative, la diffusion ou encore la demande de subventions ou de financements qui pourraient s'apparenter à ce que E.C. Hughes appelle le « sale boulot ». Par conséquent, malgré un discours basé sur la valorisation de l'image du créateur contemporain, Sébastien livre ses difficultés face à cette pluriactivité qui caractérise le mode de fonctionnement des intermittents : « *Aujourd'hui, j'ai de plus en plus de mal à apprécier ce que je fais car c'est trop disparate ! J'aimerais bien ne plus avoir à danser déjà car lorsque je suis sur scène, je suis épuisé, pas vraiment disponible et au bout d'un moment, il n'y a plus aucune satisfaction personnelle. L'énergie que ça nécessite commence à me coûter ! Si la compagnie arrive à se*

pérenniser, je me consacrerai à la création avec mon ami, encore un peu à l'administration, mais là aussi j'aimerais pouvoir recruter quelqu'un qui prenne en charge toute la partie salaire et compta. Ça éviterait un gros casse-tête au niveau du fonctionnement ! Mais bon, en même temps, je suis en train de m'auto former et de me constituer une expérience. En fait, tout ce que je fais maintenant, en dansant, en créant et en m'occupant de toute autre chose, ça désacralise pas mal ce monde de paillettes et de spectacles ! »

Comme bon nombre de danseurs engagés dans les prémices d'une réorientation professionnelle, Sébastien n'a pas encore cessé complètement son activité initiale qu'il semble traîner comme le reliquat d'un statut professionnel pourtant abandonné. Il souligne alors ce paradoxe en affirmant : *« en fait, pour pouvoir me reconvertir définitivement, je suis obligé de danser ! »* Effectivement, afin de pouvoir vivre de son activité de créateur et d'administrateur, il est indispensable que la compagnie génère des bénéfices et obtienne des subventions lui permettant de dégager un salaire. Cependant, pour être pérenne, cette structure doit avant tout débiter son activité et mettre en œuvre des projets artistiques. Autrement dit, Sébastien se trouve dans l'obligation de maintenir ses fonctions d'interprète pour jouir du statut d'intermittent qui lui ouvre des droits d'indemnisation. Cette démarche est alors explicitée par l'ensemble des danseurs interrogés qui s'inscrivent dans un projet identique : *« Je suis obligé de continuer à danser pour combler le nombre de dates et garder mon statut d'intermittent. C'est indispensable pour pouvoir rentrer de l'argent pour moi mais aussi pour la compagnie. »* [Gilles, 34 ans, chorégraphe et administrateur de sa compagnie contemporaine]

La trajectoire de Sébastien permet donc d'illustrer la précarité dans laquelle rentrent certains danseurs classiques au lendemain de leur carrière d'interprète. Nous pouvons alors supposer que la crainte de cette précarité à un moment où l'artiste est fragilisé par la diminution de ses capacités physiques, contribue, en concomitance avec d'autres facteurs (restriction du réseau de relations professionnelles résultant d'une forte homogamie et entraînant une capacité limitée à mobiliser les liens faibles, difficulté à s'émanciper par rapport à l'institution classique, absence de conjoints pouvant subvenir aux besoins du couple voire de la famille), à justifier la faible proportion de danseurs classiques engagés dans cette réorientation professionnelle. Cependant, si cette précarité est notable, elle semble retravaillée dans les propos de manière à alimenter le discours artistique du créateur et la représentation de l'artiste bohème éloigné des préoccupations matérielles des profanes. La diminution du capital économique est alors perçue comme un élément favorisant la créativité et donc le développement du capital culturel, permettant ainsi de ne pas vivre ce changement de statut

comme un déclassement social, mais bien comme une évolution au sein de la hiérarchie professionnelle et donc sociale.

Enfin, nous nous intéresserons à la trajectoire de Maeylis, 36 ans, qui a créé sa propre compagnie de danse contemporaine au lendemain de sa formation au CNSDMP suite à une blessure l'empêchant de s'engager dans une carrière professionnelle d'excellence. En effet, au cours de sa formation, elle a subi trois opérations consécutives du genou qui ont eu pour principale conséquence une importante diminution de ses capacités physiques. Ses projets se trouvent alors totalement bouleversés car elle prend conscience de son handicap face à une concurrence de plus en plus accrue. Pourtant, elle n'envisage pas de quitter le monde de la danse qu'elle côtoie depuis sa plus tendre enfance et qui a contribué à façonner son identité. Après une période de doutes et de remise en question, Maeylis prend alors la décision de monter sa propre compagnie dans sa ville natale au Pays basque et d'y poursuivre ainsi son activité d'interprète. Pendant quatre ans, elle mènera cette pluriactivité pour finalement se consacrer à la création et à l'administration de la compagnie au bout de la cinquième année. Aujourd'hui, elle ne danse plus du tout et avoue avoir « *trouvé dans la chorégraphie un équilibre répondant à son besoin d'expression, de sensations, d'échanges et de découverte.* » Ainsi, en investissant l'activité de création, Maeylis a pu préserver son discours basé sur la reconnaissance d'une vocation artistique et par-là même son engagement dans un champ qui contribuait à la construction de son identité. La chorégraphie lui confère aujourd'hui le statut d'artiste que les institutions ont progressivement dessiné au fur et à mesure de sa formation et qui aurait pu être mis à mal suite à la perte de ses capacités physiques dans un univers fondé sur la quête permanente de l'excellence. Cependant, si dans ses propos Maeylis semble redonner du liant à ces événements, nous pouvons supposer que ce réinvestissement de la vocation initiale a fait l'objet d'un long processus de reconstruction.

Tous ces éléments relevés dans les questionnaires ainsi que dans les entretiens, nous amènent alors à envisager le passage d'une activité professionnelle d'interprète à celle de créateur sur le mode du réinvestissement de la vocation initiale permettant un maintien du statut social voire une ascension au sein du champ artistique. La chorégraphie semble donc s'inscrire dans une logique de continuité avec la carrière de danseur interprète, puisqu'elle est présentée dans les différents discours comme le fruit de plusieurs années d'expériences scéniques mais également personnelles qui ont enrichi le danseur au fil de son art. Certains danseurs profitent de leur fin de carrière pour commencer à créer et « *à tâter le terrain* » transformant petit à

petit l'interprétation en activité accessoire au profit de la création.. Pourtant, il est intéressant de noter que ce choix professionnel est assez peu fréquent en danse classique et que les compagnies qui voient le jour prennent plutôt une orientation contemporaine.

C. L'élite recherche l'excellence : reproduction d'une progression hiérarchique dans leur nouvelle profession

Entre continuité et rupture, le réinvestissement des compétences et de la vocation dans la transmission ou dans la création semble répondre, dans la majorité des cas, à une logique d'ascension professionnelle, même si cela suppose la mise en place d'un processus de reconstruction du discours artistique ainsi qu'un repositionnement dans le champ de la danse et de ses institutions. Cependant, il est intéressant de noter que l'obtention de ce nouveau statut professionnel ne semble pas constituer une fin en soi pour certains anciens danseurs. En effet, il est assez fréquent de relever dans les discours, notamment des anciens solistes, une recherche de progression au sein de cette nouvelle hiérarchie professionnelle. Nous pouvons alors supposer qu'ils s'inscrivent à nouveau dans une recherche d'excellence qui va leur permettre de gravir les échelons au sein de l'institution dans une logique de reproduction par rapport à leur parcours d'interprète. Autrement dit, la croyance et l'ambition qui leur ont permis d'accéder au sommet de l'échelle de prestige dans le métier d'interprète semblent de nouveau favoriser un investissement important dans cette nouvelle dimension professionnelle. Ainsi, le passage de l'activité d'interprète à l'activité de professeur ou de créateur ne vient pas obligatoirement mettre un terme à la stratégie de conversion des capitaux envisagée à la fin de la carrière. Au contraire, il constitue pour certains danseurs, en particulier les solistes, un droit d'entrée dans une nouvelle organisation professionnelle offrant par la suite des possibilités d'évolution. Cette réorientation peut donc permettre aux anciens danseurs de persévérer dans leur logique d'ascension sociale principalement motivée par une recherche incessante d'excellence, caractéristique majeure de cette élite artistique. A partir de cette nouvelle insertion professionnelle, nous observons alors une succession de phases qui viendrait caractériser cette reconversion des élites dans le monde de la danse et plus particulièrement dans celui de la transmission au sens large du terme. Autrement dit, nous considérerons, toutes les situations de face à face permettant à l'ancien de danseur de mobiliser ses expériences dans un souci de guidage vis-à-vis des danseurs ou des futurs danseurs auxquels il s'adresse. Cette acception du terme englobe toutes les situations pédagogiques lors de la formation des novices aux confirmés, mais également, et de manière plus large, toutes les situations où l'ancien danseur va contribuer à façonner les danseurs (répétitions, création,

mise en scène, organisation...). Dans le cadre de ce travail, tout comme M. Darmon dans son étude sur les carrières anorexiques, nous privilégierons l'utilisation du concept de phases plutôt que celui d'étapes. En effet, il semble plus approprié pour mettre en évidence dans un premier temps la notion de durée des différents processus à l'œuvre et leur variabilité d'un individu à l'autre, mais également car il permet dans un second temps de ne pas juxtaposer ces processus sous la forme d'une succession d'étapes, mais de comprendre qu'ils se superposent.

La première phase correspond au réinvestissement des compétences de l'interprète dans un autre domaine professionnel étroitement lié à son expérience passée. Comme nous venons de le voir dans les parties précédentes, il s'agit alors de reconstruire un discours basé sur la croyance et la vocation qui permet à l'ancien danseur, nouvellement investi de missions différentes, de préserver son prestige social malgré la perte d'un statut professionnel valorisant. La plupart du temps, ce travail de conversion des capitaux est largement amorcé avant même que le danseur ait cessé son activité d'interprète et se poursuit dans les premiers temps de l'immersion professionnelle. C'est une phase essentielle pour que le danseur parvienne à faire le deuil de son statut d'artiste interprète et qu'il ne perçoive pas sa réorientation comme un déclassement social de manière à s'investir pleinement dans ses nouvelles fonctions.

La deuxième phase que nous pouvons repérer dans la carrière de ces danseurs « reconvertis », correspond à un processus d'émancipation par rapport à l'institution. En effet, en quittant la scène pour devenir des acteurs de la formation, les anciens danseurs accèdent à un nouveau statut qui les autorise à se repositionner dans les relations de pouvoir instaurées par les institutions. Amélia (38 ans), professeur depuis moins d'un an dans un CNR après une carrière de soliste explique cette découverte d'un nouveau mode de vie lié à son changement d'activité professionnelle : *« J'ai trop eu l'habitude d'être dirigée et là, je m'émancipe ! Je me pose enfin des questions par rapport à mes attentes, mes envies, mais aussi par rapport aux autres ! »* Ainsi, ils se dégagent progressivement du poids de l'institution totale que représentait le ballet et deviennent alors eux-mêmes prescripteurs de ce savoir fortement empreint de traditions et transmis sur le modèle hiérarchique du maître et du disciple. Selon S. Julhe, une des caractéristiques fondamentales de cette relation réside dans son interdépendance dissymétrique dans le sens où les deux protagonistes n'existent que l'un par rapport à l'autre, mais surtout dans une logique de subordination. En effet, même si le pouvoir

du maître n'est pas absolu car le disciple est toujours libre de partir²²⁴, nous constatons une inégale répartition du pouvoir entre les deux. Pour que la relation s'établisse et perdure, le disciple doit, dans une certaine mesure, accepter de se plier à la gouverne du premier : suivre l'enseignement, réaliser les exercices ou encore se corriger suite à une remontrance. En contrepartie, le maître se doit de répondre à un certain nombre d'attentes explicites et implicites telles que transmettre une technique, un savoir, une vision voire même une éthique de la pratique. En outre, comme le souligne Weber²²⁵, le charisme professoral ne peut exister dans cette relation que parce que la perception des qualités du maître est associée à la croyance du disciple. La relation qui s'instaure alors dépasse le simple cadre de l'autorité et donc de l'obéissance à une contrainte extérieure puisque le danseur va s'y engager de manière volontaire voire même intime. Une des conditions *sine qua non* de l'établissement de cette relation hiérarchique réside donc dans l'adhésion du jeune novice à cette domination exercée par le maître qui représente l'autorité charismatique, notamment suite à son parcours professionnel prestigieux. En effet, ainsi enrichis de leur expérience passée, ces anciens danseurs insistent sur le bien fondé de leur recrutement à ces postes où les responsabilités sont de mise. Lorenzo, 36 ans, vient d'être nommé maître de ballet suite à une fin de carrière en tant que soliste au sein de cette même compagnie. Certes, il n'a pas en charge de face à face pédagogique, mais il prend généralement la relève du créateur en supervisant les répétitions, en veillant à ce que l'œuvre soit répétée et exécutée conformément aux désirs du chorégraphe voire même en renouvelant éventuellement la distribution. En outre, dans les compagnies de répertoire, il joue également un rôle déterminant dans la transmission de celui-ci. Ainsi, l'ancien danseur peut donc valoriser son savoir-faire et son savoir être acquis au fil de la carrière dans sa nouvelle situation professionnelle, légitimant de la sorte son accession à un poste honorifique. Comme la plupart des danseurs rencontrés, Lorenzo souligne de prime abord que la principale difficulté dans ce changement professionnel réside dans la prise en charge des responsabilités que nécessite la gestion du ballet. « *Quand tu es danseur, on te dit quoi faire et tu fais confiance. Un maître de ballet, lui, il doit savoir ce qu'il dit ! Et c'est finalement assez difficile de dire aux autres quoi faire !* ». Puis, il décrit longuement ses principales qualités en tant qu'ancien interprète qui lui permettent d'être efficace dans ses nouvelles fonctions : « *Je n'ai eu aucune difficulté à devenir maître de ballet car déjà en tant que danseur, j'ai toujours été respectueux et proche des gens. Les danseurs de la compagnie*

²²⁴ Cette liberté, même relative, du disciple renvoie à ce que Michel de Coster appelle le pouvoir du faible in *Sociologie du travail et gestion des ressources humaines*, 1993.

²²⁵ M. Weber, *La science, profession et vocation*, Agone, 2005, p. 120, 127.

sont contents que ce soit moi qui ai pris la suite. Je suis la personne qui les comprend le mieux étant donné que je connais bien leur situation. Ils ne me baratinent pas et me disent les choses clairement. Je m'aperçois qu'il y a un gros travail psychologique. Je suis là aussi pour essayer de remédier aux frustrations des uns et des autres par rapport notamment à la distribution, pour expliquer les choix et tout ça ! Je sais bien par expérience que les danseurs doutent beaucoup, ils ne sont pas sûrs d'eux et les incompréhensions liées aux distributions peuvent donner lieu à de vrais drames ! Le problème dans la danse, c'est que tout ça c'est tabou, on ne dit pas ce qu'on pense, on encaisse. Moi, je ne trouve pas ça normal et j'y suis d'autant plus sensible que je l'ai vécu ! J'essaie donc d'instaurer un vrai dialogue avec mes danseurs. D'ailleurs, pour moi, le maître de ballet, il a beaucoup plus de pouvoir que le directeur même de la compagnie car il est vraiment le personnage essentiel ! Il est à l'interface entre les deux ! Il peut donc améliorer ou complètement pourrir une compagnie ! Ce n'est pas quelque chose que je ferai à vie car c'est usant, mais vraiment ça me plaît ! »

Par ces propos, nous pouvons identifier très nettement cette différence de positionnement dans les relations de pouvoir consécutive à la progression dans la hiérarchie institutionnelle. En devenant maître de ballet, comme son nom l'indique, il quitte le collectif des interprètes pour se hisser auprès de l'équipe de direction et obtenir ainsi un ascendant sur ses anciens collègues. Il insiste alors sur l'importance de sa carrière dans son nouvel engagement professionnel qui répond complètement à une logique d'ascension sociale qui ne semble pas s'achever avec cette prise de fonction annoncée comme transitoire.

La trajectoire de Lorenzo nous amène donc à proposer l'existence d'une troisième phase qui correspond à la volonté de certains anciens danseurs solistes notamment de parvenir aux plus hautes sphères de l'institution à l'image de leur parcours d'interprète et d'accéder ainsi au sommet de l'échelle du prestige social. Amélia (38 ans), Lorenzo (36 ans) et Michel (59 ans) sont tous les trois d'anciens solistes de ballets prestigieux investis aujourd'hui dans différentes fonctions de transmission. Pourtant, nous retrouvons chez chacun d'eux cette volonté de progresser au sein de la hiérarchie institutionnelle qu'ils ont intégrée depuis plus ou moins longtemps selon les trajectoires :

« La danse pour moi, maintenant c'est terminé et l'enseignement ça ne m'intéresse pas du tout ! Pour moi, la seule suite logique à la carrière de danseur, c'est la direction d'une compagnie ! Pour gérer efficacement une compagnie, il faut avoir dansé dans des compagnies prestigieuses. C'est indispensable ! Mais pour atteindre ce but, il faut aussi savoir procéder par étapes, comme quand on est danseur. C'est pour ça que je me suis

rapproché de la direction à la fin de ma carrière ce qui m'a permis d'avoir ce poste de maître de ballet. Mais moi, j'ai envie d'être directeur, c'est tout ! Je sais juste qu'il faut passer par là ! Mais si demain on me propose une compagnie même de 10 danseurs, je pars tout de suite ! » [Lorenzo, 36 ans, maître de ballet depuis un an dans une compagnie de 35 danseurs permanents rattachée à un théâtre municipal]

« Après ma carrière, j'ai postulé à Avignon parce que c'était d'un très bon niveau. Ils sont vraiment bien organisés, ils ont une très bonne équipe, des cours de niveau plus élevé et des cursus qu'ils n'ont pas ailleurs. Je savais que j'avais besoin d'excellence car c'est ce qui a toujours guidé mes choix en tant que danseuse. En plus, je suis de nature curieuse et ambitieuse. Tu vois, hier, j'étais en RDV avec le directeur et je me suis posé la question si ça m'intéressait de diriger ce genre d'établissement. Et je me dis que pourquoi pas ! J'ai besoin de quoi ? D'un aspect créatif et d'un aspect humain ! J'ai envie aujourd'hui de prendre des responsabilités et de casser un peu les codes et les carcans de la danse classique. Et puis, aussi, tout ce qui est projet ! Il faudrait peut-être que je passe d'abord par la direction d'un département danse... Mais bon, je sais bien que pour le moment, je manque d'expérience pour prétendre à un poste plus élevé. On verra bien, mais c'est vrai que j'ai envie d'évoluer ! »
[Amélia, 38 ans, professeur de danse classique dans un CNR de bonne réputation depuis un an]

« Je donnais des cours bien avant d'arrêter de danser. Je le faisais avec grand plaisir surtout quand j'ai travaillé pour le CNR de Toulouse pendant près de 10 ans. Mais au bout d'un moment, j'en ai eu un peu assez ! Ne faire que donner des cours, ça devient lourd. J'arrivais à près de 20 heures par semaine et c'était beaucoup trop. Alors j'ai eu une certaine lassitude et comme j'ai toujours voulu être mon propre patron, j'ai racheté une école à Bordeaux qui avait une grande réputation. J'ai développé cette école privée, que je dirige toujours d'ailleurs, et j'y ai greffé un centre de formation supérieure car je trouvais qu'il manquait un chaînon entre le métier de danseur et la sortie des conservatoires. Ça s'appelle le Junior Ballet d'Aquitaine. Puis au bout d'un moment, je me suis dit que dans la vie, il faut bien chercher à monter les échelons et un jour, par hasard, j'ai vu qu'on recherchait un directeur des études chorégraphiques pour le CNSMDP. Etant un ancien élève, j'ai donc décidé de poser ma candidature et j'ai été pris. Mon travail aujourd'hui, c'est avant tout gérer une équipe et pour ça, je crois qu'il faut avant tout être en mesure de les comprendre. Or, moi, j'ai cette chance car j'ai été danseur, professeur et je crois que ces expériences sont

indispensables pour être un bon directeur des études. Je crois vraiment que je suis bien placé pour les comprendre et donc les gérer au mieux et puis j'ai trois adjoints pour m'épauler sur l'administratif que je maîtrise moins. » [Michel, directeur des études chorégraphiques du CNSMDP depuis 4 ans]

Ces trois extraits d'entretien viennent illustrer une certaine reproduction des stratégies d'élévation hiérarchique cultivée par l'institution dès les prémices de leur formation artistique. Cette quête de l'excellence liée à l'accession au statut d'élite et totalement incorporée par les danseurs constitue donc une disposition qui leur permet de se projeter dans un nouvel environnement professionnel avec la même détermination et le même engagement qu'au cours de leur carrière d'interprète. Ainsi, la plupart des anciens solistes rencontrés aspirent à des métiers voire plus précisément à des postes qui répondent à une logique d'ascension professionnelle et de distinction sociale. En effet, l'obtention d'un titre honorifique de directeur répond encore une fois à un processus de sélection. Or, comme nous l'avons souligné au moment de la formation dans les grandes écoles classiques, les actions de transformation ne réussissent que parce qu'elles s'appliquent à des individus déjà formés conformément aux attentes de l'institution. Autrement dit, les anciens danseurs solistes disposent des ressources jugées nécessaires pour investir les hautes fonctions des institutions de la danse classique. C'est une forme de reconnaissance du parcours professionnel effectué au sommet de la hiérarchie.

En outre, nous observons que pour maintenir cette séparation entre l'élite consacrée et le monde profane, même au lendemain d'une carrière prestigieuse, l'institution de référence dans le cadre de la danse classique en France, l'Opéra de Paris, cultive ce principe de distinction. En effet, une des spécificités de cette structure réside dans son partenariat depuis un an avec l'institut des études politiques à Paris dans un but de reconversion pour ses danseurs : *« Nous sommes très attentifs aux demandes de nos danseurs car nous mettons un point d'honneur à ce qu'ils puissent se réaliser et trouver un après à la hauteur de leur carrière. On a un service emploi-formation qui veille à cet accompagnement. On vient d'ailleurs de mettre en place un partenariat avec Sciences Po car ils avaient déjà un programme destiné aux sportifs de haut niveau. On a donc greffé trois danseurs du ballet qui suivent cette formation en parallèle de leur activité à l'Opéra. Ça nécessite quelques aménagements et ils ont la possibilité de faire sauter certains cours. Bien sûr c'est plutôt sur une longue période et ce ne sont pas forcément des danseurs en fin de carrière. Ce sont plutôt des danseurs qui ont envie d'être préparés à d'autres domaines tels que le journalisme*

notamment. Mais notre objectif, c'est vraiment de faire du sur-mesure. » Les propos de l'administrateur du ballet, confirmés par la directrice du service des ressources humaines, mettent en exergue ce souci du maintien du prestige social chez les danseurs qui quittent la scène. L'institution tente de préserver l'artiste du monde extérieur en lui proposant notamment des possibilités de reconversion de qualité et adaptées à son statut d'élite. Elle contribue ainsi à le maintenir dans une certaine croyance et dans une recherche d'excellence.

Pour conclure cette partie, nous pouvons insister sur le fait qu'à la fin de leur carrière d'interprète, la grande majorité des danseurs choisissent la voie de la transmission pour donner un second souffle à leur vocation artistique. Qu'elle prenne la forme de l'enseignement, de l'encadrement ou encore de la création, cette transmission permet au danseur de s'inscrire dans une certaine continuité par rapport à son expérience scénique et de valoriser ainsi les techniques ou les compétences acquises au fil du temps. En redonnant parfois du sens a posteriori à leur trajectoire, les danseurs évitent alors ce sentiment de déclassement social que pourrait engendrer la perte d'un statut social valorisant. Parler de transmission leur confère alors une nouvelle identité professionnelle corrélée à un repositionnement dans les relations de pouvoir mises en place et surveillées par les institutions. Une fois engagés dans ce processus de conversion des capitaux, nous observons chez les anciens solistes, une reproduction du mode de fonctionnement très hiérarchisé du ballet classique. En effet, le réinvestissement dans cette nouvelle sphère professionnelle semble s'accompagner d'une volonté de se hisser une fois de plus au sommet, à l'image de leur ascension précédente. Autrement dit, on voit se réitérer le même processus de distinction que lorsqu'ils étaient encore danseurs interprètes, encouragé une fois de plus par les institutions. Nous pouvons dès lors supposer que cette recherche d'excellence incorporée par les danseurs depuis leur plus tendre enfance constitue une réelle disposition favorisant le processus de reconversion. Cependant, elle ne peut en aucun cas agir seule et indépendamment d'autres ressources telles que l'expérience de la scène, la connaissance du corps ou encore le capital scolaire.

2.2. Maintien dans l'univers artistique : une identité préservée

En étudiant le processus de conversion des capitaux au moment de quitter la scène, nous observons qu'une grande majorité des danseurs classiques s'oriente vers l'enseignement. Cependant, si le choix de la transmission paraît prépondérant, nous relevons également quelques trajectoires qui maintiennent le danseur dans un univers artistique tout en

réinvestissant une nouvelle activité professionnelle. En effet, les différents entretiens ainsi que les questionnaires indiquent une volonté certaine chez les danseurs de rester dans le monde du spectacle ou de l'art de façon plus générale. Ainsi, il est assez fréquent de voir d'anciens danseurs s'engager dans de nouvelles carrières dans le théâtre ou le cinéma mais également dans de nouveaux domaines artistiques tels que la sculpture ou la photographie. Or, ces réorientations professionnelles peuvent intervenir à divers moments de la carrière. Par exemple, les questionnaires réalisés auprès des danseurs formés au CNSMDP durant la décennie 1980-1990 mettent en exergue un abandon précoce de la danse chez certains jeunes au profit d'un autre art. Mais d'un autre côté, certains danseurs réinvestissent un nouveau champ artistique après une longue carrière au sein d'une compagnie de ballet. Dans les deux cas, il semblerait que le maintien d'une activité professionnelle en lien avec le monde du spectacle permette de préserver la croyance artistique et de privilégier l'appartenance à un collectif en marge du monde « normal ». Si le domaine change, la croyance, elle, demeure en l'état, voire est réalimentée et donc reconstruite au fil des nouvelles expériences. En d'autres termes, ces réorientations professionnelles contribuent à maintenir l'identité artistique du danseur évinçant ainsi chez celui-ci toute perception de déclassement social. D'ailleurs, pour certains d'entre eux, ce changement de champ artistique correspond plutôt à une logique d'ascension sociale.

En outre, nous relevons un autre type de réinvestissement dans la sphère artistique, mais plutôt de l'ordre technique. En effet, après une carrière d'interprète, un petit nombre de danseurs choisit de conserver le lien avec le monde du spectacle par le biais d'une activité dite de technicien du spectacle qui concerne par exemple la scénographie, les éclairages, le son, les décors ou encore le maquillage. La plupart du temps, cette réorientation professionnelle requiert une formation spécifique après la scène. Cela implique donc la mise en place d'une stratégie de reconversion inscrite dans le temps et relevant d'un accord avec les institutions de la danse. Elle répond alors à un processus plus long qui nécessite l'acquisition de nouvelles ressources qui viennent alors compléter les savoirs et savoir-faire existants, déjà façonnés notamment par l'expérience de la scène.

Dans ce sous-chapitre, nous nous intéresserons donc dans un premier temps à la reconstruction d'un nouveau projet professionnel artistique à partir de compétences existantes que le danseur va alors tenter de mobiliser pour rester dans une logique de progression sociale. Pour pouvoir réinvestir une nouvelle activité professionnelle dans le monde de l'art, l'ancien interprète va valoriser son expérience passée et recréer ainsi une certaine continuité entre ses deux activités successives. Pourtant, si l'on assiste à une mobilisation des ressources

acquises dans le temps au contact de la danse classique, nous pouvons avancer l'idée que ce nouvel engagement artistique nécessite une reconstruction de la vocation initiale pouvant impliquer parfois une rupture avec le modèle professionnel initial. Nous avons préalablement démontré que la prime inculcation de la vocation, qui avait permis depuis l'enfance un investissement corps et âme dans la danse classique, se trouve souvent questionnée en amont d'une réorientation professionnelle puis retravaillée pour que le danseur ne perçoive pas sa sortie du métier comme un déclassement social inévitable. Dans le cadre d'une réorientation professionnelle dans le domaine de l'art, nous faisons alors l'hypothèse que la vocation va être refaçonée de manière à préserver l'identité artistique de l'interprète malgré la cessation de l'activité professionnelle principale. Nous verrons donc dans la seconde partie comment s'effectue cette recomposition de la vocation qui peut répondre à un besoin de rupture avec l'institution et ses codes devenus trop communs et trop routiniers.

A. La connaissance du milieu artistique et l'expérience scénique : des ressources mobilisables mais insuffisantes

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, l'expérience scénique est fortement mobilisée par les danseurs qui souhaitent s'inscrire dans une logique de transmission. Elle constitue alors une ressource fondamentale qui vient légitimer leur nouveau statut professionnel et engager ainsi une recomposition de la vocation initiale. Mais cette connaissance de la scène et plus largement du monde du spectacle peut également être mobilisée au moment de réinvestir un nouveau champ artistique ou une nouvelle activité relevant du domaine « technique » et non plus seulement de l'interprétation ou de la création. En effet, l'enquête de terrain a révélé que certains danseurs quittaient délibérément la danse en début ou en fin de carrière pour exercer un autre art et que d'autres s'engageaient plus tardivement dans les activités de l'ombre inhérentes au monde du spectacle. Dans le cadre de cette étude, nous nous intéresserons donc plus particulièrement aux individus qui ont abandonné l'activité d'interprète après une carrière de plusieurs années au sein de compagnies classiques, de manière à mettre en lumière la mobilisation des ressources accumulées au fil de l'expérience.

Dans un premier temps, nous relevons que parmi ces danseurs, certains font le choix de quitter la scène pour s'engager dans un nouveau domaine artistique. C'est le cas de Dany qui, à 35 ans, face à une diminution de sa présence dans les ballets, a cessé son activité d'interprète pour s'investir dans une nouvelle activité professionnelle artistique : la

photographie : *« Je ne vais pas danser jusqu'à 40 ans et j'ai envie aujourd'hui de faire quelque chose qui m'intéresse. La danse, je sais que c'est fini! Je n'irai pas plus loin alors pourquoi continuer ? La photo, ça m'a toujours passionné et quand j'ai commencé à travailler dans ce domaine, j'avais beaucoup de propositions, de projets...Donc c'était mieux pour moi d'arrêter définitivement la danse ! Et puis comme ça, la décision venait de moi ! »*

En étudiant sa trajectoire, nous observons très nettement que sa réorientation a largement été impulsée par l'institution qui l'a progressivement mis à l'écart en le distribuant de moins en moins, lui conférant ainsi une place de plus en plus dérisoire au sein de l'organisation professionnelle. Face à cette baisse d'activité professionnelle, Dany décide donc de s'installer à son compte en tant que photographe. Lors du premier entretien, Dany ne travaille que depuis trois mois dans cette configuration, mais il avait déjà débuté cette seconde activité en parallèle de sa carrière d'interprète l'année précédente. Lorsqu'il décrit ses nouvelles conditions et modalités de travail, il est assez aisé de remarquer que la photographie de danse représente la part la plus importante de son chiffre d'affaires. En outre, son discours corrobore cette hégémonie puisqu'il y brandit son expérience artistique comme étant le principal atout de son nouveau statut : *« Il faut reconnaître que la page danse n'est pas complètement tournée ! En effet, aujourd'hui, je travaille essentiellement dans ce milieu. Il faut dire que ce n'est pas facile de se lancer, car même si on fait de belles photos, il y a quand même du monde sur le marché ! Je fais donc ce que je connais le mieux : la danse ! Je n'ai pas beaucoup de concurrents dans ce domaine et puis, moi, c'est une photo que je maîtrise vraiment bien. Je peux avoir 300 ou 400 photos réussies sur un spectacle. Ceux qui ne connaissent pas trop la danse en auront beaucoup moins et elles seront moins bien ! C'est facile pour moi, je n'ai qu'à utiliser mon expérience de danseur pour faire de belles photos. J'écoute la musique quand je prends les photos et ça, il n'y a pas beaucoup de photographes qui savent le faire. En fait, quand je regarde, j'écoute. Si je connais le ballet, je pourrai prendre les photos les yeux fermés et même si je ne le connais pas, je sais quand il faut déclencher. La preuve, j'assiste rarement aux répétitions, je fais mes photos surtout pendant le spectacle, sauf pour le Capitole où je prends certains clichés en répét'. Je pense qu'il faut vraiment connaître l'activité pour réaliser de belles photos. Par exemple, pour prendre des photos dans un théâtre, ce n'est pas évident, par rapport à la configuration des lieux, la lumière, le mouvement des danseurs... moi, je peux anticiper car je sais comment ça se passe ! »*

Si ses compétences de danseur étaient tombées en désuétude dans le cadre de son activité d'interprète, Dany a su les revaloriser par le biais de son nouveau statut professionnel. En

effet, dans ses propos, nous pouvons relever une forte mise en avant de l'expérience scénique dans le cadre de sa réorientation. Pour réaliser ses clichés, il mobilise donc sa connaissance des ballets mais également du lieu et des conditions de travail qu'impliquent le théâtre et le monde du spectacle de façon plus générale. L'ensemble des ressources citées précédemment lui confère alors une réelle légitimité dans cette branche professionnelle récemment investie et lui permet ainsi d'envisager cette nouvelle activité professionnelle dans la continuité de la première, évitant par conséquent un sentiment de déclassement social lié à la perte d'un statut social prestigieux et du salaire régulier et plutôt élevé qui lui était associé. Cette mobilisation du capital culturel acquis au fil de l'expérience chorégraphique contribue alors à maintenir l'ancien danseur dans l'univers artistique qui participe depuis le plus jeune âge à la construction de son identité sociale et personnelle.

Cependant, si Dany insiste tout particulièrement sur sa connaissance du milieu artistique valorisant ainsi, dans un nouveau discours basé sur la croyance, l'expérience chorégraphique, nous pouvons noter que sa nouvelle activité professionnelle dépend également beaucoup de la mobilisation du capital social et plus particulièrement de ce que Granovetter²²⁶ appelle « la force des liens faibles ». En effet, la grande majorité des contrats qu'obtient Dany provient de son ancien employeur, le ballet du Capitole ou d'anciens « collègues » qui sont devenus, à la fin de leur carrière, professeurs de danse dans la région : *« Pour le moment, je fonctionne surtout par connaissance, je pense que c'est comme ça que ça commence. Je travaille essentiellement pour le Capitole et les écoles de danse de Toulouse. Bon, c'est pas super bien payé au Capitole car ils ont deux autres photographes, mais comme je connais bien la danse, la directrice préfère faire appel à moi. Ensuite, avec les écoles de danse, je fais beaucoup de concours et les spectacles. Ca se vend bien ces photos-là, même si c'est finalement assez cher ! [...] Il faut reconnaître que c'est assez limité la photo de danse, heureusement, je profite des anciens danseurs qui me demandent aujourd'hui de venir faire les spectacles de fin d'année ! Mais bon, maintenant, j'aimerais bien pouvoir faire une expo ! Pourquoi pas au théâtre... apparemment la directrice serait intéressée...et puis, après j'essaie aussi de me diversifier, pour pouvoir vivre quand même (rires) ! »*

Cet extrait du premier entretien souligne le rôle prépondérant des relations sociales dans la nouvelle profession de Dany. Trois mois après son installation, il passe une grande partie de son temps dans les studios du Capitole ou au théâtre pour préparer les affiches ainsi que les

²²⁶ M. Granovetter, « The strength of weak ties », *American Journal of Sociology*, op. cit.

livrets d'accompagnement distribués au moment de la représentation. Autrement dit, si les anciens danseurs mettent particulièrement l'accent sur la valorisation de leurs compétences acquises au fil de la carrière, nous pouvons supposer que celles-ci ont une action relativement limitée si elles ne sont pas corrélées au capital social. Oskar, 29 ans, tout comme Dany avant sa réorientation professionnelle, se trouve progressivement relégué en marge du ballet par la direction. De moins en moins distribué pour des raisons qu'il ignore, il souhaite profiter de son statut de permanent pour construire son projet de reconversion. Encore aux prémices de sa réflexion, nous relevons tout de même une logique assez proche de celle de Dany à propos de la mobilisation de l'expérience scénique et de la nécessité d'y associer les réseaux professionnels : *« J'ai beaucoup d'idées, mais après, il faut voir ce que je peux réellement faire et si je peux en vivre. Dans l'idéal, j'aurai aimé être réalisateur de films, mais bon, là c'est pas gagné ! (rires) En tous cas, je ne souhaite pas rester dans la danse ! Par contre, comme je connais quand même bien le milieu, je pourrai peut-être m'orienter vers un travail sur les décors et la scénographie ! Ca, ça me plairait bien ! Ca me permettrait d'utiliser mon parcours de danseur tout en faisant autre chose que prof ou chorégraphe ! En plus, ici, je connais du monde qui pourrait m'aider. Ce serait donc plus facile que de partir n'importe où ailleurs. Par exemple, le fait d'être au théâtre permet de rencontrer des professionnels et puis la directrice connaît du monde... c'est quand même rassurant ! »*

Même si aucune démarche n'est encore entamée par Oskar, nous constatons que le capital social représente un élément de renfort vis-à-vis de l'expérience professionnelle d'interprète citée en premier lieu. Comme nous l'avons expliqué dans les chapitres précédents, le danseur a pour habitude d'être pris en charge par l'institution classique qui depuis la formation jusqu'à la carrière professionnelle régit ses moindres et faits et gestes. Ainsi, mobiliser ce capital social au moment de quitter la scène peut constituer un appui important pour ces danseurs peu habitués à prendre des initiatives. L'institution, par le biais des relations qu'elle entretient avec ses protagonistes, agit en quelque sorte comme un organe de contrôle qui contribue à rassurer le danseur dans ses choix de reconversion professionnelle et à le maintenir dans un univers artistique qui participe depuis de longues années à la définition de son identité sociale et individuelle. Autrement dit, même s'il s'agit d'une nouvelle activité artistique sans lien a priori avec la danse, il semblerait que l'ancien danseur puisse réactualiser les compétences acquises au fil de la carrière et s'appuyer sur les relations tissées avec les personnes présentes dans le milieu.

Mais, à l'image d'Oskar, nous relevons que, si certains danseurs réinvestissent de nouveaux domaines artistiques, d'autres s'orientent plutôt vers les domaines techniques du spectacle vivant. En effet, dans ses propos Oskar avance l'idée qu'il pourrait très bien s'engager dans une nouvelle activité professionnelle telle que la scénographie, c'est-à-dire un métier étroitement lié au précédent, mais qui relève davantage de son organisation technique. Les tâches qui le composent sont alors beaucoup moins prestigieuses que celles qui caractérisaient la profession de danseur interprète, faisant ainsi basculer les artistes de la lumière à l'ombre, d'une présentation de soi à la mise en valeur d'autrui. Il semblerait donc que ces danseurs subissent un certain déclassement social à la fin de leur carrière aussi bien sur le plan symbolique, que sur le plan économique. Or, les différents entretiens réalisés tendent à montrer que pour une grande majorité il n'en est rien. Nous pouvons dès lors nous interroger sur le déroulement de ce processus qui permet finalement un nouvel engagement professionnel dans une activité subalterne sans pour autant l'envisager comme une régression sociale.

Dans un premier temps, nous pouvons souligner un point commun avec l'ensemble des reconversions préalablement citées et étudiées : dans leur discours, les danseurs parviennent toujours à mettre leur activité chorégraphique initiale au service de l'activité technique actuelle. Autrement dit, nous retrouvons dans les propos de ces « techniciens du spectacle », un réinvestissement de leurs compétences artistiques qui leur confère une véritable légitimité dans l'exercice de leurs nouvelles fonctions, voire les rend meilleurs que les autres souvent dépourvus de ce capital culturel. Précédemment Dany expliquait comment son expérience de danseur lui permettait de réaliser des clichés photographiques de meilleure qualité que la plupart des photographes « classiques » et, dans le cadre d'activités techniques, Nicolas, 44 ans, maquilleur-perruquier pour le ballet du Capitole, présente un discours assez similaire : *« Mes connaissances de danseur me servent tous les jours et à plein de niveaux ! Quand on arrête de danser, on a l'impression qu'on ne sait rien faire d'autre que danser ou au mieux enseigner. Mais finalement grâce notamment à la formation, j'ai appris qu'on se sous-estimait beaucoup. Déjà, on a acquis une rigueur au travail et ça, c'est énorme. Et puis, on a plein de connaissances dont on ignore l'existence. Quand on est danseur, on doute tout le temps car on est continuellement corrigé, pour aller plus haut, toujours vers le mieux. C'est une remise en question permanente. Moi, je suis finalement resté dans le même milieu, mais je me suis rendu compte que mon métier de danseur m'apportait énormément dans celui que je fais aujourd'hui. Déjà, il m'a ouvert des portes et mes connaissances me servent au quotidien. Par exemple, l'année prochaine, il y a un nouveau Casse-noisette qui va être*

monté. Et quand Nanette et Michel me parlent des personnages, je sais qui c'est puisque je les ai moi-même dansés. Elle va me parler de Coppélia, de Don Quichotte, n'importe qui, je connais puisque j'ai dansé tous ces ballets ! »

Tout comme Dany, Nicolas insiste effectivement sur le rôle essentiel de l'expérience en tant qu'interprète dans sa nouvelle profession, mais il nous fait également part d'une réelle prise de conscience par rapport à des dispositions incorporées durant la carrière de danseur jusque là ignorées. En effet, par son mode de fonctionnement, notamment en relevant principalement dans son travail les défauts ainsi que les éléments à travailler, l'institution tend à positionner le danseur dans une forme de dépendance à son égard, le maintenant alors dans une croyance basée sur l'appartenance à une élite artistique dépourvue de compétences extérieures à la danse. Or, comme nous l'avons expliqué dans les chapitres précédents, cet enfermement symbolique rend difficile la sortie du métier pour ces individus investis corps et âme dans la danse, favorisant alors la perception du déclassement social lorsque vient le moment de quitter définitivement la scène. Si cette perte du prestige social liée à la fin d'une activité professionnelle d'excellence semble alors inévitable, nous remarquons dans différentes trajectoires que le passage par une formation au nouveau métier vient nuancer ce constat. Cependant, les propos de Nicolas viennent tout de même souligner que cette transition nécessite un vrai travail de deuil par rapport au statut d'artiste pour pouvoir s'investir dans l'action de formation : *« Je me suis donc retrouvé sur les bancs de l'école, à 8h du matin en cours de physique chimie ou de biologie, avec des devoirs, des leçons, des relevés de notes et un examen en fin d'année. [...] C'est pas que j'ai trouvé ça dur, mais il faut avant tout ravalier sa fierté. C'est vrai que quand on a été danseur, on a été sous les feux de la rampe, et là, on s'aperçoit qu'on est des êtres humains comme n'importe qui. C'est un parcours obligé car de toute façon, ça ne tombe pas tout cru. On va pas venir nous chercher parce qu'on a été danseur là ou là ! Mais c'est vrai que c'est une situation un peu bizarre quand même. »*

Cet extrait met en avant la difficulté pour ces danseurs de se reconstruire une identité sociale conforme à la majorité de la population. La référence à des horaires, des modalités ainsi qu'à un espace scolaires montre que le processus de reconversion passe non seulement par un nouveau statut mais également par une organisation sociale particulière. Quitter le collectif des artistes, c'est abandonner son mode de vie spécifique et se conformer aux codes et aux normes partagés par le plus grand nombre. Or, le discours de Nicolas illustre parfaitement l'incorporation de ces nouvelles modalités qui vont contribuer à lui façonner sa nouvelle identité sociale et professionnelle.

Une fois cette première étape de deuil franchie, nous constatons que la formation s'inscrit alors dans une véritable logique d'ascension sociale favorisée tout de même par le statut professionnel initial. Dans le cadre de son emploi en tant qu'interprète, Nicolas a pu bénéficier d'un parcours de formation financé par le ballet. C'est ainsi qu'il a établi son projet et qu'il a pu choisir de s'engager dans cette voie professionnelle, qui, il faut bien le rappeler, présente un aspect assez élitiste car peu d'organismes la dispensent en France. Cependant, celle-ci nécessitait certains pré requis que Nicolas ne possédait pas, par contre, il jouissait d'une expérience professionnelle : *« Cette formation se fait donc en alternance entre le théâtre et les Beaux-arts. Seulement, pour pouvoir l'intégrer, il fallait déjà avoir un CAP coiffure que bien sûr je n'avais pas ! J'étais donc très embêté ! Heureusement, je suis allé voir la responsable qui a accepté de me prendre malgré tout parce que j'étais du métier. Je savais de quoi il s'agissait, je savais ce qu'était un plateau, comment se déroulait un spectacle... je n'étais pas parachuté dans un milieu inconnu. Elle a donc accepté que je passe le CAP en même temps que la formation en version accélérée puisque c'était en un an ! Il faut quand même préciser que cela a été possible car j'avais mon DE et que ça donnait certaines équivalences notamment en math et français. »*

Dans le cas de Nicolas, la connaissance de la scène représente donc un droit d'entrée dans cette nouvelle activité professionnelle inhérente au monde du spectacle vivant. Ainsi, il perçoit une certaine valorisation de son métier initial à laquelle va venir se rajouter l'intégration de l'école et par la suite, la réussite au diplôme qui donnera lieu à un nouvel emploi : *« Finalement, tout s'est très bien passé ! J'ai eu mon CAP avec 17 de moyenne et j'ai même gagné un premier prix espoir à un concours de coiffure sur les chignons de soirée. J'étais vraiment content ! Quand j'ai commencé, je me posais beaucoup de questions, mais au fur et à mesure j'ai été rassuré et j'ai eu mon examen ! Et puis, je n'avais pas fait 4 mois de formation, que le théâtre m'avait déjà proposé de me garder après les 10 mois de formation ! Un de leur perruquier maquilleur partait ! C'était vraiment un coup de chance, mais ça tombait super bien ! Ca m'a conforté dans mon choix ! »*

Suivre et surtout réussir une formation contribue à percevoir la nouvelle orientation professionnelle sur le mode de l'ascension, même si les tâches exécutées sont moins prestigieuses et que la rémunération est également inférieure. Quand nous avons évoqué les caractéristiques de la population des danseurs classiques, nous avons souligné la faiblesse du capital scolaire liée à la précocité de l'investissement et de l'insertion professionnelle. Il semblerait donc que la formation, par la reproduction d'un modèle très académique, permette à l'artiste d'enrichir ce capital et de rattraper par-là même certaines lacunes. Ainsi, en

augmentant leur qualification par le biais de diplômes extérieurs à la danse et donc à leur savoir-faire développé au fil de la carrière, les anciens danseurs se dotent d'un capital culturel objectivé reconnu par le plus grand nombre. Si, dans les discours, la continuité avec l'activité principale est toujours maintenue dans un souci de cohérence des trajectoires et de valorisation de l'acquis, la formation s'impose malgré tout dans une logique de rupture par rapport au statut professionnel initial. Elle contribue à repositionner l'individu dans l'espace social en le dotant d'un capital scolaire reconnu comme légitime dans la société contemporaine.

Enfin, nous retrouvons ces enjeux de formation encore au-delà de l'engagement dans des activités professionnelles de techniciens du spectacle, puisqu'ils peuvent permettre un investissement davantage administratif et politique. En effet, parmi les personnes rencontrées, Christine a fait le choix de cesser son activité d'interprète qu'elle jugeait réductrice et peu intéressante pour s'orienter progressivement vers un axe plus réflexif et plus global du développement de la danse en France. Aujourd'hui, à 43 ans, elle occupe un poste de chargée de mission à la Direction Régionale des Affaires Culturelles au terme d'une dizaine d'années d'expériences diverses et de formations de plus en plus légitimes. Pour pouvoir s'engager dans cette nouvelle voie professionnelle, Christine a d'abord mobilisé les liens faibles noués durant sa carrière d'interprète ainsi que ses connaissances du milieu professionnel. Elle a débuté par un remplacement d'un an en tant que directrice d'un institut de danse avec pour principales missions la gestion de la structure, du personnel et de la comptabilité. Confrontée à ces tâches jusqu'alors totalement ignorées, elle utilise les possibilités offertes par les institutions qui donnent droit à la formation continue et multiplie les formations courtes et spécialisées (informatique, bases de comptabilité, administration, etc.). C'est ainsi que de formations en emplois, elle s'engage dans une formation universitaire : *« A partir du moment où j'ai découvert les droits à la formation continue et que j'ai su quelles en étaient les règles, je n'ai fait que les exploiter ! J'ai fait des formations de plus en plus longues telles que la gestion d'une association de spectacle, développement de projet culturel, gestion et finance, encore un autre truc dans l'administration... Tout ça m'ouvrait les yeux sur ma première profession et me donnait des outils de travail pour pouvoir faire évoluer ce monde un peu trop figé ! Encore une fois, j'ai fait une formation mais c'était carrément dans un autre monde. Il y avait des professionnels des politiques culturelles, des sociologues, des maires et là, j'ai entendu un discours qui enfin me satisfaisait car il était rationnel et concernant à la fois le public, les artistes, l'argent et la notion de projet. Je voyais là que les petites*

formations de l'AFDAS avaient leurs limites ! A partir de là, j'ai pris la décision de rentrer en maîtrise Administration Economique Sociale avec une option de développement local et j'ai enfin pu mettre en relation le politique, le social et la danse ! »

Le parcours de Christine est plutôt atypique dans le paysage de la danse classique en France car on ne compte qu'un très petit nombre de danseurs qui font le choix de reprendre des études à la fin de leur carrière. Issue d'une classe sociale élevée, elle a toujours poursuivi, sur les conseils de ses parents, ses études en parallèle de la danse. Ses deux parents exerçaient alors comme médecins généralistes à Paris et accordaient une place très importante aux études. Soucieux de sa réussite professionnelle, ils l'ont fortement encouragée à mener un cursus scolaire de bon niveau à côté de son investissement dans la danse. Ainsi, après l'obtention d'un bac scientifique, elle débute des études de pharmacie. Puis, à la fin de la deuxième année, absolument pas convaincue par ce milieu professionnel qui ne correspondait pas à ses attentes, elle arrête pour se consacrer à la danse. En retard sur le calendrier « normal » d'une danseuse, elle redouble d'efforts pendant cette année de réorientation, cumulant non seulement les cours de danse mais aussi un cursus universitaire sur les arts à la Sorbonne. Son investissement portera ses fruits, puisqu'elle verra s'ouvrir les portes de compagnies réputées. Après une insertion professionnelle rapide et prestigieuse, elle s'est vite lassée du fonctionnement des compagnies : *« Je me demandais vraiment ce que je faisais là ! En fait, l'interprète n'est rien d'autre qu'un figurant. Il est là, à disposition comme un matériau avec lequel travaillent les chorégraphes. Il n'a rien à dire et il ne doit surtout pas réfléchir ! Personnellement j'étais trop en décalage avec ces attentes professionnelles. Je ne voulais pas simplement exécuter, mais participer au développement de la danse. Il m'a fallu du temps pour comprendre et surtout trouver vraiment ce que je voulais faire, mais c'est grâce à toutes ces étapes de formation que j'ai pu exploiter de nouvelles filières dans le monde de la danse. »*

En détaillant la trajectoire de Christine, nous constatons une forte hétérogénéité dans ses expériences professionnelles. Pourtant, dans son discours, elle reconstruit avec insistance une continuité, notamment en mettant en avant l'idée que toutes ces expériences se nourrissent les unes des autres et qu'elles présentent une véritable cohérence. Les formations successives qui jalonnent son parcours contribuent à donner du sens à ces activités professionnelles parfois très disparates. Elles représentent le fil conducteur qui a permis l'investissement dans une profession plus intellectuelle et pourtant toujours corrélée à l'activité artistique. *« La boucle est bouclée ! »* clame t-elle à la fin de notre entretien, soulignant ainsi la satisfaction d'un parcours accompli sans perception du moindre déclassement social. La progression que nous

identifions dans les niveaux de formation contribue à cette ascension sociale qui atteint son apogée avec l'obtention d'un bac +4 et l'accession à un poste jouissant d'une légitimité institutionnelle.

Dans ce sous-chapitre, nous avons pu analyser des trajectoires très diverses d'anciens interprètes aujourd'hui engagés dans des domaines artistiques plus ou moins éloignés du champ de la danse classique. Pour l'ensemble de ces trajectoires, nous avons pu relever un dénominateur commun à chacune des nouvelles perspectives professionnelles envisagées : la mobilisation de l'expérience scénique corrélée à la connaissance du monde du spectacle. Tous les danseurs confondus soulignent l'importance de cette disposition façonnée au fil de la carrière. Pourtant, nous avons pu démontrer qu'elle n'était pas suffisante pour pouvoir réinvestir une nouvelle activité professionnelle sans que le danseur ait la perception d'un certain déclassement social souvent nettement observable dans la diminution des revenus et donc du niveau de vie. Rester dans le domaine artistique permet, certes, la mobilisation des compétences propres du danseur, mais également de s'appuyer sur le capital social. En effet, quelle que soit la nouvelle profession, nous avons pu observer que les premières démarches de réorientation étaient souvent favorisées par les relations sociales que l'individu avait pu nouer au cours de son activité d'interprète. Ces liens faibles représentent alors une ressource indéniable pour le danseur et contribuent à préserver en partie son appartenance à ce collectif prestigieux. Enfin, nous avons pu mettre en évidence le rôle de la formation et plus particulièrement de l'augmentation du capital scolaire dans ces stratégies de reconversion. Celle-ci apporte une importante valeur ajoutée à l'individu et participe alors à son insertion sociale dans le « monde normal ». Autrement dit, en se dotant des outils de reconnaissance sociale partagés par le plus grand nombre, les anciens interprètes acquièrent une légitimité en dehors de l'univers de la danse qui favorise alors leur reclassement professionnel mais surtout social.

En d'autres termes, c'est le cumul de différents capitaux ainsi que leur mobilisation coordonnée qui permettra au danseur de réinvestir une nouvelle activité professionnelle dans le domaine artistique sans crainte du déclassement. Malgré la rupture biographique que nécessite la conversion des capitaux, nous constatons donc la reconstruction *a posteriori* d'une certaine continuité dans les trajectoires. Celle-ci permet le maintien de l'identité artistique de l'ancien interprète tout en favorisant l'engagement dans un secteur du monde de l'art différent. Nous pouvons alors nous interroger sur les conditions de maintien de cette

identité artistique en supposant qu'elles reposent principalement sur un processus de recomposition de la vocation artistique initiale.

B. La recomposition de la vocation dans un nouveau domaine artistique

Toutes les trajectoires présentées précédemment témoignent des diverses possibilités d'orientations professionnelles dans le monde de l'art au lendemain d'une carrière de danseur interprète classique. Or, afin de pouvoir s'engager dans une nouvelle activité, nous avons observé que ces trajectoires, pourtant si singulières, passaient toutes inévitablement par le deuil du statut d'artiste interprète. Cette étape incontournable relève alors d'un questionnement de la vocation artistique initiale qui a permis un engagement quasi sans limites dans la danse classique. Mais que devient cette croyance lorsque le danseur s'interroge sur son avenir et qu'il se projette éventuellement dans d'autres professions ?

Quelle que soit la durée de la carrière, au moment de quitter la scène, nous avons identifié chez la plupart des danseurs, une érosion de la vocation initiale qui se traduit par une diminution plus ou moins importante de leur engagement dans l'activité aussi bien physique, que moral ou encore temporel. Dany (photographe) et Oskar (projet dans la scénographie), évincés progressivement par l'institution, ont modifié leur rapport à la danse lors des dernières années :

« La dernière année, je n'ai pas dansé ! Je bossais tous les jours jusqu'à 17h et puis rien. Même quand les chorégraphes me choisissaient la directrice venait dire que non ! Quand tu entends ça, ça fait mal ! Du coup, tu n'es plus motivé et tu ne travailles plus ! C'est là que tu rentres dans une mauvaise dynamique ! » [Dany, 35 ans]

« Aujourd'hui, je ne me sens plus vraiment comme un danseur. Oui, je suis danseur au Capitole, mais dans ma vie en général, je suis danseur entre 10h et 17h ! J'ai plus les mêmes sensations que les autres qui sont toujours en train de préparer les spectacles. Maintenant en fait, je suis plus libre ! Avant d'être à Toulouse, je n'avais pas le temps, ni l'envie de faire autre chose, des hobbies par exemple. Il ne faut pas le dire, mais le Capitole, en fait, ça m'a permis de prendre un appart, d'acheter mon snowboard, mon scooter et mes machines pour faire de la musique. Ca me permet de gagner de l'argent pour ma vie ! » [Oskar, 29 ans]

La danse prend donc petit à petit une place accessoire, laissant le champ libre à de nouvelles activités. Le confort offert par la compagnie (CDI) est ainsi mis à profit pour dessiner les contours d'une nouvelle carrière artistique plus ou moins liée à la précédente.

De même, Nicolas (maquilleur-perruquier), après 18 ans dans la même compagnie, profite des opportunités de reconversion proposées par le ballet. Au fil du temps, la danse était devenue une activité routinière assez similaire dans son organisation à celle d'un employé de bureau : *« En fin de carrière, il n'y a plus la même flamme, même si j'ai vraiment adoré mon métier de danseur jusqu'au bout. C'est juste que les priorités changent et les goûts aussi. Se mettre à la barre tous les jours, à la fin j'étais content de ne plus le faire. »*

La lassitude s'installe alors de manière plus ou moins insidieuse chez les différents danseurs rencontrés, questionnant ainsi la croyance initiale et l'investissement corps et âme qui en découlait. Christine (chargée de mission à la DRAC) et Caroline (sculptrice sur bois) tiendront un discours assez proche, remettant ainsi en cause le rôle même de l'interprète dans le monde de la danse :

« J'avais vraiment envie d'être autre chose qu'une simple exécutante et donc je me suis orientée vers d'autres centres d'intérêt puisque la danse ne m'apportait pas ce que j'attendais. En fait, la danse en France, c'est ultra formaté et je me suis demandé à quoi je participais en faisant ce métier...c'est là que j'ai commencé à avoir une vraie réflexion qui m'a finalement permis d'aller chercher ce qui me manquait. » [Christine, 43 ans]

« J'ai arrêté la danse à 30 ans car je ne me retrouvais plus dans la relation avec le chorégraphe ou avec les institutions de façon plus générale. En parallèle de ma carrière j'avais commencé à prendre des cours de dessin et de sculpture aux Beaux-arts car je voulais quitter ce monde finalement plutôt superficiel. Puis, c'est un accident dans le cadre d'une compagnie qui m'a décidé. J'ai eu une perte de mobilité importante et je me suis retrouvée sur la touche. J'ai donc tout quitté ! » [Caroline, 42 ans]

L'absence de considération du danseur dans le processus de création, son manque de décision entraîneront chez certains une impression de vide artistique qui favorisera, comme pour Paul (comédien et metteur en scène), une réorientation dans un autre domaine artistique où l'expression et la créativité pourront alors prendre toute leur place : *« Déjà pendant la formation au conservatoire je trouvais que les enseignements étaient trop scolaires et dépourvus de toute conscience artistique. Quand j'ai commencé à danser, en parallèle, je suivais des cours d'art dramatique « Rue blanche » et je m'épanouissais davantage car*

j'avais la sensation de pouvoir m'exprimer. Donc après 4 ans en tant que danseur, je me suis finalement tourné définitivement vers le théâtre ! C'était pour moi une révélation... la danse ne présentait plus aucun intérêt ! »

Comme nous l'avons déjà évoqué, c'est donc cet ensemble de facteurs qui va venir influencer les trajectoires des danseurs en remettant en cause la vocation initiale à un moment précis de leur carrière. Cette croyance mise à mal va alors autoriser un réinvestissement des différents capitaux dans de nouveaux domaines et notamment dans le champ artistique qui permet la valorisation des compétences acquises en tant que danseur interprète ainsi que le maintien d'une identité sociale à fort capital symbolique. Dès lors, nous nous intéresserons à ce processus de recomposition de la vocation qui va nourrir une nouvelle croyance artistique et favoriser ainsi le réinvestissement corps et âme dans un nouveau domaine artistique. Par exemple, chez les anciens danseurs aujourd'hui engagés dans une activité artistique de création et d'interprétation (théâtre, sculpture, photographie...), nous soulignerons la reconstruction d'un discours artistique basé sur la croyance et revêtant un aspect salvateur par rapport à la condition d'enfermement qu'imposait la danse classique. Autrement dit, les propos de ces anciens danseurs mettent tout particulièrement en exergue la description des principales caractéristiques de l'identité artistique qu'ils ont pu reconquérir grâce à leur engagement dans un tout autre secteur du monde de l'art. De même, pour ceux qui aujourd'hui s'investissent dans l'aspect administratif ou bien technique du spectacle, nous décelons toujours cette envie de reconnaissance comme étant toujours membre de ce collectif artistique, de ce groupe de pairs. Malgré les nouvelles fonctions, le nouveau statut et surtout l'abandon du travail du corps et de compagnie, ces anciens interprètes revendiquent de façon récurrente leur appartenance à cette élite sociale que constituent les artistes. Ainsi, nous pouvons supposer que ce processus de recomposition de la vocation, s'il émerge dans toutes les trajectoires présentées, semble tout de même différer selon l'activité professionnelle réinvestie. Nous tenterons donc de mettre en lumière le déroulement de ce processus et notamment ses principales différences en matière de réorientation professionnelle.

Dans un premier temps, nous pouvons remarquer que dans le cadre d'un nouvel engagement en tant qu'interprète ou créateur, le discours artistique des différents protagonistes a été entièrement reconstruit autour d'un nouvel objet et en constante opposition avec l'aspect routinier de la danse classique. Nous retrouvons alors les principales caractéristiques de l'identité artistique telles que : la capacité d'expression, la créativité, la liberté par rapport aux institutions, l'intermittence, la non-conformité des agendas ou encore la précarité, qui

contribuent à dessiner les contours d'une élite sociale et consacrée. Ainsi, en réinvestissant un nouveau domaine artistique, les anciens danseurs parviennent à préserver leur statut d'artiste et par-là même leur capital symbolique. La danse se trouve alors dépourvue de toute qualité artistique et seuls les éléments décrivant le fonctionnement d'une institution totale sont mis en avant dans les propos des individus. Lorsque Dany décrit sa nouvelle profession, il reprend un vocabulaire fondé sur la croyance valorisant ainsi les caractéristiques d'une activité artistique en opposition avec le mode de vie offert par son statut de permanent au sein d'un ballet classique : *« Au Capitole, tu es tranquille ! Tu fais tes heures, tu dances et voilà, tu ne te soucies de rien ! Et moi, j'ai besoin de bouger, de changer ! Or, rien que pour ça, la photo j'adore ! Et puis, tu es libre de travailler comme tu veux. Je n'attends pas qu'on me dise de faire telle ou telle chose ! Tu vois par exemple, aujourd'hui, j'ai un RDV à 18h 30 pour une séance photo... demain, ce sera autrement... Bon après, c'est sûr que c'est plus instable que le Capitole. Par exemple, il y a des mois où je gagne 3 fois mon salaire de danseur et par contre, d'autrefois où c'est plus difficile. En plus, j'ai mis beaucoup d'argent dans ce projet, il a bien fallu que j'investisse notamment en matériel ! Mais je suis confiant, ça fait partie du challenge ! J'espère vraiment que ça marchera car je retrouve enfin ce côté artistique que je recherche tant ! Contrairement à la danse, il ne s'agit pas de faire la photo parfaite, mais plutôt une photo qui exprime quelque chose, comme les peintres qui prennent leur pinceau et font un tableau. Par exemple, cette photo, et bien quand on regarde le spectacle, on ne voit presque pas cette pose. Or, avec la photo, j'ai pu la fixer ! J'adore ce travail ! »*

La reconstruction du discours artistique passe inévitablement par une rupture avec la profession précédemment exercée. Il s'agit alors pour ces anciens danseurs de mettre en avant des modalités de travail caractéristiques des artistes que le ballet ne leur offrait plus à la fin de leur carrière. Ainsi, si l'institution avait mis à mal leur identité artistique, celle-ci connaît un renouveau par le biais d'un investissement corps et âme dans un autre domaine permettant l'expression de toute leur créativité.

Cependant, nous pouvons souligner que ce discours occulte parfois certains aspects de la réalité concernant la nouvelle activité professionnelle. Dans le cas de la trajectoire de Dany, nous relevons deux éléments biographiques qui viennent quelque peu nuancer ce nouvel engagement sur le mode de la vocation et de la croyance. Autrement dit, derrière une forte valorisation des caractéristiques artistiques de la photographie par rapport au modèle de la danse classique construit et entretenu par l'institution, nous nous apercevons, dans un premier temps, qu'une grande partie de son revenu actuel dépend de projets immobiliers (maquettes) ne correspondant en rien aux exigences artistiques, mais également dans un second temps,

qu'il s'appuie essentiellement sur l'institution qu'il dénigre pour développer son nouveau métier. En effet, si Dany insiste tout particulièrement sur la créativité permise par la photographie ainsi que sur l'utilisation de son œil expérimenté pour saisir l'instant photographique, il nous confiera à la fin de l'entretien que les contrats qui le font vivre sont plutôt du domaine de l'immobilier : *« je travaille beaucoup avec le Capitole et les écoles de danse. Je vends d'ailleurs plutôt bien mes photos. Mais après, je travaille aussi pas mal avec des architectes sur des projets immobiliers. Alors, l'avantage, c'est que j'en fais moins, mais je suis beaucoup mieux payé ! C'est surtout des photos de maquettes pour les projets. Quelque part, c'est dommage qu'il n'y en ait pas plus car quand je bosse une semaine pour eux, c'est plus qu'une année entière au Capitole ! »*

Cet extrait nous éclaire sur les principales sources de revenus de Dany, qui finalement s'éloignent des caractéristiques de l'activité artistique telles qu'il les avance. Autrement dit, les conditions objectives de sa nouvelle profession ne corroborent pas exactement la description qu'il en donne, et occultent les aspects techniques en valorisant la dimension expressive et créatrice, fleuron de l'identité artistique contemporaine.

De même, alors qu'il construit son nouveau statut professionnel en opposition avec l'institution classique et ses codes jugés trop rigides et trop fermés, nous observons qu'il mobilise essentiellement ce réseau professionnel pour développer sa nouvelle activité. En effet, trois mois après avoir quitté la compagnie, Dany est fréquemment sollicité dans ses nouvelles fonctions au sein du théâtre et un an après, lors d'une seconde rencontre, il est finalement devenu le photographe attitré du ballet et signe la totalité des supports de communication photographiques du ballet et son revenu s'est alors élevé en rapport avec son nouveau statut. Ainsi, il réintègre différemment l'institution qui l'avait progressivement évincé et y acquiert une reconnaissance professionnelle tout autre. Dans un premier temps, à la suite des désillusions provoquées par l'institution, il mobilise ses relations professionnelles dans une logique plutôt de rupture souhaitant s'engager dans une nouvelle activité professionnelle, certes artistique, mais différente. Puis progressivement, on s'aperçoit que sa présence au sein de l'institution est de plus en plus importante. Il y retrouve un nouveau statut socialement valorisant, qu'il situe aujourd'hui dans une véritable continuité avec son activité d'interprète. Par conséquent, si la rupture était un élément indispensable pour parvenir à faire le deuil du statut d'interprète, elle s'efface peu à peu en faveur d'une certaine continuité reconstruite par le danseur qui permet alors le maintien de l'identité artistique et du capital symbolique qui lui est, par définition, associé.

Dans une autre configuration, nous pouvons observer dans un second temps, un processus de recomposition de la vocation initiale chez les anciens danseurs aujourd'hui engagés dans des activités professionnelles périphériques²²⁷ par rapport à l'activité de danseur interprète. Si l'enjeu de la première catégorie était véritablement le maintien du statut prestigieux de l'artiste, dans cette seconde catégorie, il s'agit davantage de revendiquer, malgré le changement d'activité, leur appartenance à ce collectif artistique qui les a façonnés jusqu'à ce jour. Si l'on se réfère à la hiérarchie des professions artistiques, ces activités techniques ou administratives relevant plutôt « d'actions de l'ombre », occupent une place socialement inférieure. En effet, celles-ci ne jouissent pas du fort capital symbolique que l'on associe principalement à la reconnaissance du public, ni du capital économique relativement élevé des artistes permanents exerçant leur profession au sein d'une institution reconnue comme prestigieuse. Par conséquent, comme nous l'avons montré précédemment, pour pouvoir s'investir dans ces tâches subalternes sans les percevoir comme un déclassement social, le danseur va devoir effectuer un travail de conversion des capitaux et de mobilisation des ressources acquises durant la carrière ou au terme de celle-ci. Cependant, cette phase ne semble pas suffisante pour pallier complètement la perte de l'identité artistique. Dès lors, nous faisons l'hypothèse qu'une recomposition de la vocation initiale s'avère indispensable pour transférer les dispositions incorporées durant la carrière et déclencher ainsi un réinvestissement dans une nouvelle activité professionnelle sans crainte du déclassement social. La lassitude²²⁸ souvent exprimée par les danseurs en fin de carrière traduit une érosion de la vocation qui conduit à se projeter dans l'après-danse et à y rechercher des aspects peu à peu abandonnés au fur et à mesure que l'activité d'interprète est devenue routinière. C'est ainsi que cette profession artistique telle qu'elle est vécue au quotidien ne correspond plus ni à la représentation que les danseurs en ont, ni aux croyances qu'ils y associent. Au lendemain de leur carrière, ils s'engagent donc dans des métiers qui contribuent à développer certains aspects de ce domaine de l'art. Malgré ce changement de positionnement dans le champ, nous retrouvons chez toutes les personnes rencontrées la revendication de l'appartenance au groupe de pairs. Chez Christine par exemple, cela se traduit par une réelle volonté d'être toujours considérée comme une danseuse, malgré son nouveau statut professionnel. Ce ne fut pas

²²⁷ Cette notion de professions périphériques fait référence aux travaux de E.C. Hughes in *Le regard sociologique*, op. cit.

²²⁸ Renvoi au travail effectué dans le chapitre 3. Ce terme représente une synthèse des différents facteurs de la reconversion professionnelle. En effet, c'est le cumul de facteurs tels que l'âge, les blessures, la diminution des capacités physiques, la perte d'intérêt qui vont venir questionner voire éroder la vocation artistique initiale entraînant ainsi une diminution de l'engagement dans l'activité professionnelle et autorisant alors un réinvestissement dans une profession plus ou moins proche du milieu de la danse.

toujours le cas. Lors de son insertion professionnelle dans les administrations, elle rayait son expérience de danseuse qu'elle jugeait préjudiciable pour son employabilité s'inscrivant alors dans une logique de rupture par rapport à son activité artistique. Mais aujourd'hui, au contraire, elle revendique cette expérience et même cette identité : *« Ce n'était pas facile de prendre cette décision car finalement tu passes dans un autre monde. Quand tu passes dans l'administratif, tu n'es plus considéré de la même façon. Bon, tu gardes des liens affectifs avec certains danseurs, mais tu ne te sens plus pareil. Tu ressens une scission. Le regard des anciens collègues change et ça perturbe énormément l'image que l'on a de soi. Aujourd'hui, tout ça, c'est du passé. Je me suis bien établie et si on me ramène à mon parcours artistique, je suis beaucoup plus sereine. Je ne danse plus, mais je crois que je fais plus pour la danse aujourd'hui (rires). J'ai eu une démarche réflexive qui me donne de l'assurance par rapport à ce que je suis et par rapport à mon avenir. Je reste une danseuse et je ne veux pas être cataloguée comme une danseuse reconvertie. »*

En réinvestissant le domaine de l'administration, Christine comble le vide intellectuel causé par le statut de danseur interprète qui suppose davantage de vertus d'exécution que de réflexion. Cette critique acerbe qu'elle adresse au travail de compagnie lui permet de justifier sa sortie du métier et son engagement dans des missions concernant le développement des politiques culturelles et la reconnaissance de l'artiste en tant que travailleur. En agissant de la sorte au profit de l'art, elle tente de maintenir son appartenance à ce groupe des pairs, malgré un repositionnement plutôt « défavorable » dans le champ artistique. La vocation initiale est retravaillée et mise au service de l'activité elle-même, offrant ainsi la possibilité aux anciens danseurs de préserver cette identité sociale.

Enfin, quel que soit le modèle de recomposition de la vocation, nous pouvons relever dans les discours, la présence quasi récurrente de la référence au collectif artistique. Si, sur le plan strictement professionnel, ils se définissent par rapport à de nouvelles tâches, de nouvelles fonctions, de nouvelles croyances, sur le plan de leur identité sociale, ils revendiquent tous leur appartenance à ce groupe constitué autour du partage des valeurs et des codes de l'artiste. Un des éléments qui caractérise notamment le fonctionnement de ce groupe social, c'est l'organisation collective du travail qui comprend le travail quotidien de compagnie ainsi que l'événement extraordinaire que représente la tournée. Or, dans de nombreux entretiens, ces deux arguments sont régulièrement avancés pour illustrer leur présence au sein de ce collectif artistique. Ainsi, en retravaillant leur vocation initiale, ces anciens danseurs parviennent à changer de profession tout en préservant leur identité artistique. Celle-ci contribue alors à

maintenir leur position prestigieuse dans l'échelle sociale. Lorsque Nicolas évoque sa nouvelle activité de maquilleur-perruquier, il la resitue immédiatement par rapport au travail de compagnie : *« J'ai donc été pris comme responsable du ballet à l'intérieur même du théâtre, donc quoiqu'il se passe, j'étais toujours au près des danseurs. J'ai ainsi pu retrouver l'ambiance d'avant... quelques petites tournées, 15 jours en Espagne, 15 jours en Sicile, c'est vraiment sympa et ça me convient très bien. Quand je vois les danseurs répéter ou travailler, j'ai encore la sensation dans le corps de ce qu'ils peuvent ressentir. Mais plus on vieillit, plus il faut se chauffer, se ré-échauffer à la moindre coupure et ça, ça ne me faisait plus plaisir. Alors que maintenant, je suis ravi de les voir, de partager l'univers des spectacles avec eux sans avoir tout ce travail anti-naturel du corps. Pour moi, la boucle est bouclée et je n'ai aucun regret, ni aucune frustration. »*

Tout comme Nicolas, la plupart des anciens danseurs réinvestis dans des activités professionnelles en lien avec le monde du spectacle souligne le plaisir que représente l'adhésion au collectif sans le travail incessant du corps qui est devenu, au fil du temps, une contrainte, synonyme d'un véritable enfermement dans des routines fortement contradictoires avec l'idéal artistique. De même, pour Dany, travailler à nouveau dans le cadre du théâtre et plus particulièrement du ballet lui procure une grande satisfaction. Cela lui permet de retrouver une ambiance qui finalement lui manque plus que l'activité danse en tant que telle : *« La principale critique que je ferai à la photo, c'est qu'il faut travailler seul ! Et moi, j'aime bien le contact avec les autres. Du coup, j'apprécie d'aller bosser au théâtre. J'ai l'impression de toujours faire partie du groupe comme ça. Je vois les copains, je suis dans un univers que je connais bien et dans lequel je me sens bien ! Je suis super bien à cette place plutôt qu'à la leur ! J'en profite pour voir tout le monde, je suis de tous les spectacles et je savoure mon bonheur quand je vois comment ils souffrent ! C'est vraiment ça qui me manque le plus : l'ambiance ! Là, je passe mes journées tout seul alors qu'il y a 3 mois, on était toujours à 35 dans le studio ou en tournées. Ce sont mes meilleurs souvenirs ! Donc pour le moment ça me va bien de travailler régulièrement pour le ballet car je me replonge dans ce que la danse a de mieux ! »*

Malgré la réorientation professionnelle choisie par le danseur, l'appartenance au collectif des artistes apparaît toujours comme une caractéristique de leur identité sociale. Certes, leur position à l'intérieur du groupe des pairs a changé, mais en entretenant ces relations, ils préservent leur statut d'artiste. Pourtant, certains soulignent un changement d'attitude de la part des danseurs toujours en activité à leur égard : *« Quand tu arrêtes de danser, tu n'as plus la même valeur aux yeux de tes anciens collègues. J'ai gardé de bonnes relations avec*

certaines danseuses, mais je sens bien qu'on n'appartient plus au même monde ! Nos préoccupations ne sont pas les mêmes ! » Christine, engagée dans des activités administratives au sein de la DRAC évolue toujours dans le monde de la danse et se trouve souvent en présence d'anciens « collègues ». Or, en changeant sa position à l'intérieur du champ artistique, ses relations se sont également modifiées. Par conséquent, même si elle se définit toujours comme une danseuse et qu'elle revendique son appartenance à ce collectif artistique, on remarque qu'elle n'est plus perçue comme telle par celles et ceux qui maintiennent leur engagement dans l'activité.

2.3. Les savoirs du corps réinvestis dans une optique de santé

Dans le cadre de cette étude, nous avons également pu observer qu'un système de travail a priori sans aucun lien avec le métier d'origine offrait parfois un terrain propice à l'exploitation des talents et des caractéristiques acquis lors des expériences professionnelles antérieures. C'est ainsi que la réorientation vers un projet professionnel reposant sur l'exploitation d'une « expertise » dans le domaine corporel apparaît comme une forme de reclassement permettant de combiner à la fois les capitaux accumulés à l'extérieur du monde de l'art et d'autres plus spécifiquement orientés autour des compétences corporelles propres à l'activité du danseur. Cette combinaison des capitaux va alors varier en fonction du niveau scolaire et des ressources sociales détenues par les danseurs. Cependant, il semble opportun de préciser que ces choix de réorientation demeurent assez marginaux par rapport à l'ensemble de la population des danseurs formés à la danse classique. En effet, parmi les personnes interrogées, trois seulement semblent se diriger vers une mobilisation des savoirs du corps dans une logique de santé ou de bien-être, et sur ces trois, une seule a suivi un parcours professionnel dans un style purement classique. Les deux autres, après une formation et un début de carrière classique, se sont rapidement tournés vers la danse contemporaine qui correspondait davantage à leur représentation de l'artiste chorégraphique et de son style de vie. Nous distinguons alors des mobilisations différenciées des capitaux autour de projets professionnels portant sur des domaines spécifiques.

A. Les métiers du bien-être corporel : une exploitation des ressources sociales et culturelles

Nous supposons alors que les métiers centrés sur le bien-être corporel (massages, méthode Pilates, art-thérapie) suscitent davantage de vocations chez les danseurs ne disposant pas de ressources scolaires suffisantes pour prétendre aux professions médicales établies, mais qui

ont des ressources sociales et culturelles pour s'envisager dans un métier qu'ils identifient à une sorte de profession libérale. Plus précisément, nous relevons que ce choix de réorientation professionnelle s'effectue principalement chez les danseurs intermittents qui articulent tout au long de l'année des périodes de création à un rythme effréné et des périodes de moindre activité propices à un engagement vers de nouveaux secteurs professionnels. Les danseurs retravaillent ainsi leur vocation initiale et s'investissent dans une activité professionnelle reposant sur des valeurs similaires à celles de l'artiste qu'ils étaient. Ils s'inscrivent alors dans une continuité avec leur profession de danseur en mobilisant à la fois les qualités expressives de la danse contemporaine ainsi que leur connaissance du corps en mouvement. Ainsi, l'activité accessoire centrée sur le bien-être peut progressivement prendre des allures d'activité principale. Par exemple, Gina, aujourd'hui âgée de 33 ans, se situe dans cette phase de transition. Formée à la danse classique en Italie dans une école prestigieuse, elle abandonne rapidement ce style de danse qu'elle juge « *trop codifié et trop formel* » au profit de la danse contemporaine, « *plus vraie, plus spontanée, plus prés des émotions.* » Cependant, les difficultés pour trouver du travail dans son pays d'origine assortis des conseils de son frère aîné, musicien en France depuis déjà quelques années, la poussent à venir s'installer en France²²⁹ pour pouvoir enfin vivre de son art. Là, à Paris, elle côtoie le monde des petites compagnies de danse contemporaine et obtient aisément son statut d'intermittent. Ainsi, elle danse régulièrement, et pour poursuivre l'entretien de son corps dansant, elle s'inscrit à des cours de la méthode Pilates²³⁰. De fil en aiguille, elle s'investit dans cette activité jusqu'à devenir elle-même professeur dans cette école privée tout en continuant son activité de danseuse interprète. Aujourd'hui, la majeure partie de ses revenus dépend de cette nouvelle activité professionnelle qu'elle espère pouvoir développer à son compte dans les années à venir tout en l'associant à l'art des massages ayurvédiques et des techniques de relaxation. Elle suit encore des formations pour « *parfaire son art de la transmission et acquérir une réelle légitimité dans ce domaine.* » Mais si l'enseignement de cette méthode constitue sa principale source de revenus, Gina continue à se définir socialement comme une danseuse. Ainsi, elle met en exergue le capital symbolique associé à son statut d'interprète en espérant

²²⁹ La France est un des rares pays sur la scène internationale où existe le statut d'intermittent du spectacle. Ce statut favorise l'engagement professionnel en dehors des institutions de référence qui fonctionnent généralement par contrat à durée indéterminée ou au moins de longue durée (1 an en moyenne) et renouvelable. En Italie, par exemple, il est très difficile de s'engager dans une carrière de danseur interprète si ce n'est pas dans les théâtres. C'est une des raisons du nombre important de danseurs d'origine étrangère en France.

²³⁰ La méthode Pilates est une méthode d'entraînement physique qui s'inspire du yoga, de la danse et de la gymnastique. Elle se pratique au sol, sur un tapis ou à l'aide d'appareils favorisant le travail de la proprioception. Cette méthode repose sur 8 principes de base : concentration, contrôle, centre de gravité, respiration, fluidité, précision, enchaînement et isolement. Une bonne posture est essentielle à la pratique du Pilates.

que celui-ci contribue à valoriser sa nouvelle activité. L'absence de capital scolaire l'empêchant de s'inscrire dans une démarche médicale établie, Gina insiste sur les bienfaits thérapeutiques de ses activités axées sur le bien-être des individus : « *En tant que danseuse, je suis inévitablement liée au corps et je voulais continuer à travailler dans ce sens-là. Je ne me voyais pas chorégraphe ou professeur de danse car le travail uniquement sur de la gestuelle ne m'intéressait pas ! J'ai pensé au travail sur les massages, la compréhension et l'écoute du corps, mais pour faire kiné par exemple, je n'avais pas les diplômes adéquats et se lancer dans cette formation me semblait beaucoup trop compliqué ! Surtout financièrement car je n'avais pas les moyens de ne faire qu'étudier ! Alors je me suis tournée vers le bien-être corporel et ses techniques. Je me rends compte que ça apporte beaucoup aux gens et ça me permet de rester dans une vision naturelle des choses. Mon approche s'inspire beaucoup aussi des savoir-faire traditionnels orientaux. Finalement ça me correspond davantage, c'est proche d'une philosophie de vie. »*

Selon certains praticiens, la pratique régulière du Pilates agirait sur la santé globale des individus en améliorant notamment la posture, la souplesse, la coordination et en éliminant les tensions nerveuses grâce à une technique très particulière de respiration. En mettant l'accent sur ces aspects-là, Gina revendique une action thérapeutique tout en valorisant son expérience du corps. Mais, cette manipulation et cette transmission des savoirs du corps semblent également répondre à une certaine valorisation des ressources culturelles déjà existantes. En effet, aussi bien dans ses propos que dans la décoration de son intérieur, les références aux méditations bouddhistes ou encore aux savoirs traditionnels asiatiques sont omniprésentes. Certaines anecdotes de voyage prennent même des airs de récits initiatiques justifiant ainsi une légitimité dans l'exercice de ces activités de bien-être. Nous retrouvons alors un discours basé sur la croyance qui engendre un engagement corps et âme dans cette nouvelle activité professionnelle laissant supposer une transformation de la vocation artistique initiale en une vocation quasiment « mystique ».

En outre, comme le montre P.E. Sorignet dans son étude sur le métier de danseur contemporain, le rapport privilégié à l'intériorité ou encore l'utilisation des problématiques personnelles dans le cadre de la création constituent un ensemble de dispositions développées au cours de la socialisation professionnelle qui sont également transférables dans des métiers plus ou moins institutionnalisés à la lisière de la psychologie et du social, comme si la vocation artistique pouvait se convertir en vocation « humanitaire ». Hugo, 40 ans, après une carrière de danseur contemporain, exerce aujourd'hui une activité d'art-thérapeute pour diverses institutions (cabinets de psychologues, hôpitaux) et souligne notamment l'aspect

social de celle-ci en cohérence avec les valeurs qu'il accorde à la danse contemporaine : *« Finalement j'ai rencontré assez peu de chorégraphes avec lesquels j'ai aimé travailler. Pour moi, ils se contentaient pour la plupart de choses formelles et superficielles, ne poussant pas bien loin la réflexion. Et pour moi, la danse ce n'est pas ça, c'est quelque chose de plus profond ! Or, l'art-thérapie amène cette dimension. Par l'aspect thérapeutique, on apporte une aide à la personne à partir de ce qu'elle a à l'intérieur. Avec l'art-thérapie, je m'aperçois que je peux utiliser ce que je sais faire de mieux pour apporter un soutien très large à des gens qui en ont besoin. Des fois même, je me contente de parler avec les gens et je me sens utile. »*

Tout comme Gina, Hugo met l'accent sur le réinvestissement de ses dispositions corporelles à des fins thérapeutiques dans un univers non reconnu par les professions établies, puisque l'art-thérapie ne jouit, à ce jour, d'aucune légitimité en tant que profession. En effet, elle ne figure ni dans les grilles salariales ni dans les listes de diplômes homologués par le ministère de la santé. D'origine brésilienne, Hugo est arrivé en France à l'âge de 28 ans pour pouvoir vivre de la danse et acquérir un statut officiel lui permettant de se revendiquer artiste interprète et de se construire une identité sociale légitime. Cependant, il se trouve dépourvu de tout capital scolaire nécessaire à un engagement dans une filière médicale ou para-médicale reconnue : *« J'ai commencé à m'interroger sur ma reconversion lorsque le statut d'intermittent a été durci. Je ne savais pas vraiment quoi faire et j'ai décidé de faire un bilan de compétences et c'est avec le psychologue du travail que j'ai tout construit. J'ai beaucoup réfléchi et deux choses sont ressorties : la première, c'était que j'avais en moi une forte dimension artistique qui ne demandait qu'à s'exprimer mais différemment que sur scène et la deuxième, c'était une clarification de la notion d'aide sociale voire thérapeutique. J'ai donc cherché dans ces deux directions... Au début j'étais vraiment très branché sur le métier de psychomotricien, mais le fait qu'il y ait un concours d'entrée m'a vite fait changer d'avis. Alors j'ai commencé à voir émerger l'art-thérapie qui m'a semblé tout à fait correspondre à mes attentes et à mes compétences. »*

Malgré des éléments de rupture objectifs dans sa trajectoire, Hugo reconstruit une véritable cohérence entre ses deux activités professionnelles. Elles prennent alors du sens l'une par rapport à l'autre, notamment dans la valorisation des savoirs du corps acquis durant la socialisation professionnelle et réactualisés par le biais d'une formation à des fins thérapeutiques. Ainsi, la vocation initiale est retravaillée autorisant, au lendemain de la carrière d'interprète, un réinvestissement dans une nouvelle activité professionnelle basée sur les connaissances du corps et mobilisant des ressources culturelles et sociales accumulées au

fil de la carrière. Nous relevons donc que l'absence de capital scolaire semble orienter ces danseurs vers des métiers centrés sur le bien-être et non sur le médical. De même, nous supposons que ces choix thérapeutiques « parallèles » rentrent davantage en résonance avec les valeurs sociales et culturelles des danseurs contemporains qui s'engagent plus aisément que les danseurs classiques dans ces filières-là.

B. Savoirs du corps et capital scolaire : des conditions d'accès favorables à une profession établie

Par contre, lorsque le titre scolaire permet d'envisager une profession établie et qu'il se combine avec des ressources sociales importantes, la réorientation s'effectue souvent dans une logique d'ascension sociale par rapport au métier d'artiste et semble rejoindre la destinée sociale probable d'origine. C'est le cas de Silvia, italienne, fille d'un directeur de maison d'édition et d'une couturière costumière, qui a repris ses études en France, à 29 ans, en parallèle de sa carrière de soliste interprète au Capitole. Engagée dès son plus jeune âge dans la danse classique, Silvia ne parvenait pas à concilier la danse et l'école. A 17 ans, encouragée par l'institution de formation et son succès aux auditions professionnelles, elle met un terme à son cursus scolaire pour se consacrer uniquement à la danse et à sa carrière. Arrivée en France, elle est rapidement engagée comme soliste au sein du ballet du Capitole et poursuit alors sa carrière sans aucune difficulté. Toutefois, au bout de 7 ans, elle commence à souffrir de l'enfermement maintenu par l'institution qui génère peu à peu un manque de travail intellectuel ainsi qu'un appauvrissement du capital culturel objectivé. Elle décide alors de reprendre les bases scolaires françaises et s'inscrit au baccalauréat pour pouvoir s'engager dans un cursus de formation par la suite. C'est ainsi qu'elle obtient son diplôme à 29 ans et débute des cours du soir en ressources humaines au Conservatoire National des Arts et Métiers : *« J'aurai pu m'arranger pour ne pas passer le bac puisque j'avais déjà mon DE de danse, mais c'était important pour moi de commencer à la base. Je me suis vraiment rendue compte qu'à côté de la danse, j'avais besoin de nourrir mon intellect. Passer le bac, c'était un vrai challenge pour moi qui ne savait même pas écrire correctement en français. J'ai toujours regretté de ne pas terminé mes études. J'étais jeune et trop aveuglée par ma carrière pour m'apercevoir de ce que je manquais ! Si je n'avais pas été danseuse, j'aurais poursuivi mes études dans les langues, car j'étais douée pour ça. Pour mes parents aussi c'était important ! Mais quand on vous propose de gagner votre vie à 17 ans en faisant ce que vous aimez le plus au monde, vous ne pensez pas aux conséquences. Ca faisait longtemps que*

j'avais envie de reprendre les études, mais je n'osais pas... c'est grâce à une autre amie danseuse, qui elle non plus n'avait pas le bac, que j'y suis allée. »

La reprise des études et l'obtention des différents diplômes ont permis à Silvia d'augmenter son capital scolaire, mais également d'élargir son capital social. En effet, en intégrant ce cursus de formation, elle diversifie ses relations et se trouve en contact avec des personnes issues de milieux sociaux et professionnels extérieurs à la danse et au monde de l'art de façon générale. Ainsi, pendant trois années, elle côtoie à la fois l'univers académique de la danse classique dont elle a incorporé toutes les normes et l'univers de la connaissance qui la dote progressivement de nouvelles ressources scolaires et sociales, qu'elle pourra par la suite réinvestir dans une nouvelle sphère professionnelle. Par conséquent, dans un premier temps, nous observons que la construction de ces nouvelles ressources passe inévitablement par une véritable rupture avec le monde de l'art. Si toutefois elle poursuit sa carrière en même temps que ses études, Silvia cloisonne vraiment les deux univers, voire les met en constante opposition, comme si la formation au CNAM venait la libérer d'un carcan institutionnel trop prégnant. Mais une fois ces dispositions scolaires et sociales ancrées, le discours de Silvia change radicalement et présente une réelle cohérence entre son parcours de danseuse et son choix de formation professionnelle qui tend à s'affiner au fur et à mesure de l'évolution de son niveau de diplôme. Par ailleurs, nous pouvons aussi noter que son conjoint constitue à ce moment de la trajectoire une véritable ressource. Une fois diplômée en ressources humaines (bac+4), Silvia choisit de se spécialiser dans une nouvelle branche d'activité : l'ergonomie. Ainsi, elle recrée une continuité avec son activité d'interprète qui l'a doté d'une expertise corporelle mobilisable dans le cas de sa réorientation professionnelle : *« Quand j'ai fait le choix de reprendre mes études, c'était plus pour nourrir mon intellect. Puis, au fur et à mesure, j'ai commencé à penser à ce que j'allais faire après... je n'ai pas envie d'arrêter parce qu'on commence à me mettre de côté et à me retrouver du coup à faire n'importe quoi. J'ai envie de faire quelque chose qui me plaît et surtout qui m'apporte quelque chose. Je sais que ce sera dur de vivre sans la danse, et c'est aussi une des raisons qui me pousse à bien choisir ma nouvelle voie. L'ergonomie (bac +5) me semble être une bonne option. C'est finalement un moyen de mettre en avant mon expérience du corps tout en ne restant pas dans le monde de la danse que je trouve vraiment trop fermé ! »*

Certes, les propos de Silvia soulignent ce réinvestissement de l'expertise corporelle acquise au fil de la carrière, mais celui-ci est également largement encouragé et entretenu par son conjoint, lui-même enseignant-chercheur en ergonomie dans une chaire du CNAM à Aix-en-Provence. En effet, celui-ci semble jouer un rôle déterminant dans le choix de réorientation

professionnelle de la danseuse. Ils se sont rencontrés dans le cadre de ses interventions dans la filière ressources humaines ; elle, auditrice, lui, dispensant ses savoirs. A ses côtés, Silvia assiste à de nombreuses conférences et développe une attirance pour cette discipline, initialement méconnue. Nous pouvons dès lors supposer que le conjoint fonctionne comme une véritable ressource de mobilité pour Silvia qui réinvestit alors une trajectoire sociale et professionnelle la préservant de tout déclassement social potentiel et reposant en partie sur la valorisation de son passé de danseuse. Cependant, deux ans après cet entretien, Silvia n'a toujours pas mis un terme à sa carrière d'interprète et n'a pas non plus finalisé sa formation d'ergonome qui nécessite un stage professionnel de 4 mois suivi d'un mémoire, difficilement compatible avec son mode de vie actuel. Séparée depuis peu de son concubin, elle ne jouit plus du soutien de celui-ci tant au niveau de la poursuite des études qu'au niveau de la stabilité financière qu'il assurait au sein du couple. Ainsi, nous pouvons en conclure que la construction de son projet professionnel résultait d'une véritable négociation au sein du couple et d'une certaine complémentarité entre les capitaux des deux conjoints.

2.4. Des fins de carrière précoces

Enfin, parmi les danseurs rencontrés, nous pouvons identifier des réorientations professionnelles précoces par rapport à l'âge moyen de fin de carrière. Nous pouvons dès lors nous interroger sur le processus à l'œuvre dans ses trajectoires atypiques qui prennent des directions improbables par rapport à la destinée sociale de ces jeunes danseurs. Au sein de la population étudiée, nous pouvons en distinguer deux qui présentent des caractéristiques bien particulières puisqu'elles ne répondent pas aux mêmes éléments de contexte et que la mobilisation des ressources qui en découle s'en trouve nettement modifiée. En effet, parmi ces fins de carrière précoces, nous observons que si pour quelques danseurs, la réorientation professionnelle résulte d'un choix mûrement réfléchi et dépendant de certaines opportunités, pour d'autres, elle s'est plutôt imposée, causant souvent de réelles difficultés dans la conversion des capitaux et la construction d'une nouvelle identité sociale et personnelle.

A. Une réorientation professionnelle imposée par les institutions

L'enquête réalisée auprès des danseurs formés au CNSMDP entre 1980 et 1990 met en avant un changement radical concernant l'accès à l'emploi qui résulterait d'importantes modifications du marché du travail artistique dès la fin de cette décennie et qui ne cesserait de s'accroître par la suite. En effet, les questionnaires adressés aux personnes sorties de l'institution avant 1985 soulignent la facilité d'accès à l'emploi suite à la formation

prestigieuse dispensée par le CNSMDP. L'insertion professionnelle s'effectuait sans encombre puisque, au plus tard, elle se faisait dans un délai d'un an. Mais pour la grande majorité, le premier contrat était signé au lendemain de la formation voire même parfois au cours de la dernière année. Si cet accès au premier emploi semble toujours aussi aisé pour les danseurs issus des grandes écoles, c'est plutôt dans le type de contrat que les changements se font sentir et dans la stabilité professionnelle qui en découle. En effet, dans la seconde moitié de la décennie 1980, et surtout à partir de 1987 et 1988, les difficultés à se maintenir en activité de façon régulière sont évoquées par les danseurs formés au CNSMDP. Si leurs prédécesseurs jouissaient aisément d'un statut de salarié permanent dans un ballet prestigieux, les danseurs présents sur le marché du travail dès la fin des années 80 doivent de plus en plus se contenter de CDD courte durée non renouvelés ou intermittents et s'ancrent alors dans des situations de plus en plus précaires, les contraignant fréquemment à mettre un terme à leur carrière d'interprète. Julie, par exemple, est sortie du CNSMDP en 1988 et a obtenu son premier contrat d'un an dans la foulée à Europa Ballet. A la fin de celui-ci, elle enchaîne avec un autre CDD d'un an au ballet de Monte-Carlo, puis multiplie les auditions qui malgré son excellent niveau technique en classique demeurent infructueuses. Elle est alors âgée de 20 ans et commence à avoir recours à des « petits boulots » sans lien avec le monde artistique (hôtesse d'accueil, vendeuse) pour pouvoir s'assurer un minimum vital : *« A 17 ans, j'avais mon premier contrat ! Il faut dire qu'à l'époque, le CNSMDP était aussi renommé que l'Opéra de Paris ! Il n'y avait donc pas de souci sur notre niveau ! Puis, après Monte-Carlo, je n'ai plus rien trouvé ! Pourtant, je me suis présentée à un grand nombre d'auditions, mais là, je me suis aperçue que le regard sur les danseurs avait changé ! On n'avait droit à aucune considération ! On nous faisait même venir à des auditions alors qu'il n'y avait finalement pas de places vacantes dans le ballet ! Ensuite, lorsque le travail a fini par manquer sérieusement, les petits boulots que je faisais en plus de la danse sont devenus mon quotidien jusqu'à l'arrêt total de la danse ! Il fallait bien que je paie mon loyer ! J'ai tenu quand même deux ans en alternant danse et petits boulots, mais quand j'ai vu que je passais plus de temps dans les boutiques que sur scène et qu'en plus je gagnais une misère, j'ai préféré tout arrêter ! Cette situation n'était plus viable pour moi ! Heureusement que ma famille était là pour compléter les fins de mois ! »*

La précarité devient alors une préoccupation majeure parmi la population des danseurs classiques qui subit de plein fouet les effets d'une concurrence de plus en plus accrue sur un marché de travail en pleine stagnation. En octobre 1987, un groupe d'experts de l'Ecole nationale supérieure des Mines de Paris chargé de mener une enquête pour le compte du

ministre de la Culture, rédige un document de synthèse sur la danse²³¹. Ils décrivent alors une situation précaire malgré toutes les actions menées en faveur de la danse : des conditions de travail instables, une diffusion de spectacles insuffisante, des lieux d'accueil de compagnie peu nombreux... Ils montrent ainsi que la danse reste encore dans une position défavorable en comparaison des autres disciplines artistiques. Cette précarité dont le rapport fait état provoque une certaine inquiétude dans le milieu de la danse et donne lieu à diverses manifestations dans les grandes villes « culturelles » telles que Paris, Lyon ou encore Marseille. Les danseurs classiques se trouvent donc, de plus en plus fréquemment, dans l'obligation de subvenir à leurs besoins par le biais d'activités professionnelles accessoires en lien ou non avec le monde du spectacle. Cependant, pour certains, comme pour Julie, ces activités « alimentaires » prennent le pas sur l'activité principale d'artiste interprète et sont souvent complétées par une aide financière familiale. Dès lors, nous observons que l'activité artistique se trouve progressivement reléguée au second plan, voire même totalement abandonnée. Quitter la scène se fait alors quasiment à l'encontre du danseur qui ne parvient plus à alimenter sa vocation initiale même par le biais de contrats ponctuels. Il est peu à peu contraint de s'engager dans une nouvelle voie professionnelle qui va alors être perçue comme une importante perte symbolique entraînant par la suite un sentiment de déclassement social. L'apparition et l'augmentation de cette précarité dès le milieu des années 80 chez les danseurs classiques se trouvent en partie liées aux modifications de la politique culturelle qui, paradoxalement, s'est développée en faveur de la danse en France. En effet, l'Etat affiche une nette volonté de promouvoir les arts chorégraphiques de façon uniforme sur le territoire en tentant notamment de casser la concentration parisienne. Ainsi à partir de 1992, tous les départements sont dotés d'une Ecole Nationale de Musique et de Danse (ENMD), ce qui représente près de 60 centres de formation supplémentaires par rapport à 1982 avec 94 classes de danse classique (30 en CNR et 64 en ENMD), 28 classes de danse contemporaine (11 en CNR et 17 en ENMD) et 12 en jazz (2 en CNR et 10 en ENMD)²³². Ces différents centres de formation, en plus des 5 écoles nationales²³³, ont donc pour principale mission de dispenser un enseignement de qualité et de permettre une démocratisation de l'accès à cet art encore perçu comme élitiste. Seule l'école de l'Opéra de Paris fait encore figure d'exception,

²³¹ Macé et Tonneau, groupe d'experts de l'Ecole nationale supérieure des Mines de Paris, *Document de synthèse sur la danse*, centre de documentation du DEP, octobre 1987.

²³² M. Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution, Genèse et premiers pas d'une politique de la danse et France : 70-80*, op. cit.

²³³ Ces 5 écoles nationales sont : les deux Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique et de Danse de Paris et de Lyon, l'Ecole Supérieure de Danse Rosella Hightower à Cannes, l'Ecole Nationale Supérieure de Danse de Marseille et le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (seul centre de formation dédié uniquement à la danse contemporaine).

puisqu'elle forme essentiellement un petit nombre de danseurs destinés au ballet de l'Opéra. Ainsi, dès la fin des années 80, nous pouvons relever une nette augmentation du nombre de danseurs se présentant sur le marché du travail. Certes, les grandes écoles jouissent encore d'un certain prestige et d'une grande renommée qui facilitent l'insertion professionnelle, mais la concurrence se fait de plus en plus sentir au moment des auditions dans les compagnies. En outre, la danse contemporaine occupe de plus en plus de place sur les scènes nationales et les ballets de la RTLTF se doivent de plus en plus de diversifier leur offre de spectacles alternant ainsi ballets du répertoire et créations contemporaines. La principale conséquence en termes de modalités de travail pour les artistes interprètes réside dans l'émergence d'une nouvelle qualité jugée essentielle : la polyvalence dans les styles de danse. Or, les grandes écoles véhiculent encore un enseignement très académique qui se trouve en décalage avec les exigences professionnelles des compagnies qui vont se tourner vers des danseurs présentant cette nouvelle caractéristique. Ces nouveaux éléments de la politique culturelle en France fin des années 80, début des années 90, vont donc avoir des répercussions colossales concernant l'employabilité des danseurs classiques, qui connaissent un nouveau phénomène : la précarité. Celle-ci engendre alors des fins de carrière précoces accompagnées d'un fort sentiment de rancœur face à un système qui les a volontairement maintenus dans l'ignorance. Les questionnaires ainsi que les entretiens montrent que l'institution se trouve fréquemment mise en cause lorsque les danseurs évoquent leurs difficultés à trouver un emploi. Manque d'informations sur le marché du travail, mauvaise préparation à la recherche d'emploi, enfermement dans un discours élitiste et trop académique sont les principales critiques adressées par les danseurs formés au CNSMDP vis-à-vis de leur institution. Ces propos soulignent le travail de l'institution sur la construction de la croyance mis en évidence par J. Maître et P. Bourdieu²³⁴ qui occulte complètement les éléments négatifs de la carrière artistique de manière à favoriser un engagement corps et âme. Dès lors, lorsque les danseurs se trouvent réellement confrontés à ces difficultés, ils semblent d'autant plus démunis. Le parcours de Benoît, 34 ans, sorti du CNSMDP en 1993, met en évidence le paradoxe généré par ce travail de construction de la vocation par les institutions : d'un côté, le danseur critique de façon très acerbe le manque de préparation aux réalités du métier, mais de l'autre, il conserve un discours basé sur la croyance qui rend impossible tout investissement dans d'autres domaines en parallèle de la carrière. Aujourd'hui professeur de danse en CDI, il explique les raisons de cette réorientation professionnelle « non choisie » : « *En sortant du*

²³⁴ J. MAITRE, *L'autobiographie d'un paranoïaque, avant-propos dialogué avec Bourdieu*, op. cit.

Conservatoire, j'ai de suite été pris aux ballets de Monte-Carlo et j'y suis resté 5 ans sous forme de CDD d'un an renouvelable. Ensuite, je suis parti aux grands ballets canadiens pendant 6 ans. Là, j'ai eu une blessure importante qui malgré une rééducation intensive ne m'a jamais permis de revenir à un niveau d'excellence. A partir de là, c'est devenu difficile de décrocher des contrats et franchement j'avais de plus en plus de mal avec cette mentalité égocentrique des danseurs ! Je voulais quitter ce milieu-là ! Je me suis alors renseigné pour faire des études de psychologue, mais déjà, je n'avais pas le bac ! Je me suis inscrit au DAEU, mais sans succès ! Je n'arrivais pas à bûcher tout en continuant à passer quelques auditions histoire de pouvoir maintenir un niveau de vie. Je me suis découragé et je suis allé direct à la facilité ! Je ne pouvais pas me payer une formation de psy qui durait au minimum 5 ans, c'était trop long et trop cher. Je suis donc allé au Centre National de la Danse et ils m'ont encouragé à passer mon DE. Par l'AFDAS, j'avais droit à un financement et c'est comme ça que je me suis dirigé vers l'enseignement. Mais ce n'est pas ce que je voulais faire ! Peut-être qu'un jour j'aurai le courage de repartir dans les études, mais pour l'instant, j'ai besoin de gagner ma vie. Il a fallu aller au plus urgent ! [...] Mais de toute manière, on aurait pu me dire n'importe quoi, essayer de me prévenir que la carrière serait courte, je n'aurais rien entendu ! Ce n'était pas possible ! »

Lors de notre entretien, Benoît exprime à plusieurs reprises son mal-être vis-à-vis de sa situation professionnelle actuelle, malgré une réelle stabilité assortie d'un revenu plus que décent. Sa réorientation est alors vécue comme un véritable déclassement social imposé par les institutions qui font du DE une voie de reclassement inscrite dans la destinée sociale du danseur. Ce diplôme, obligatoire depuis 1990 pour enseigner, est devenu au sein des institutions, la suite logique de la carrière d'interprète. Seulement, si l'objectif initial était de doter le danseur d'un certain capital scolaire et d'un niveau de qualification légitime, sa systématisation lui a ôté toute vertu différenciatrice, reléguant l'obtention du diplôme au simple rang de formalité. L'effet d'élévation sociale espéré disparaît et l'enseignement devient pour certains, comme Benoît, une réorientation imposée perçue comme une perte symbolique. Chez Benoît, ce phénomène se trouve aussi exacerbé par son incapacité à s'engager dans une voie professionnelle nécessitant un capital scolaire important. Son souhait d'accéder à une profession établie le met face à certaines réalités liées à son investissement corps et âme dans la danse. Titulaire uniquement du brevet des collèges, il doit se doter d'un certain niveau de diplôme pour pouvoir prétendre à la formation de psychologue. Or, il s'aperçoit qu'il ne dispose pas, au moment de sa sortie du métier, des ressources nécessaires pour pouvoir s'engager dans cette nouvelle voie professionnelle (trop de paraphrase de la

citation). Autrement dit, l'absence de ressources scolaires ne favorise pas les réorientations professionnelles dans des mondes extérieurs à la danse ou à l'art. Pour pallier cette faiblesse du capital scolaire, les institutions tentent aujourd'hui d'imposer aux danseurs en formation l'obtention du niveau minimal du baccalauréat. Cependant, l'investissement dans la danse est tel, que les jeunes apprentis ne parviennent pas à voir l'intérêt de se doter d'un diplôme académique sans aucun lien avec leur destinée artistique. Il semblerait donc qu'il y ait une réelle incompatibilité entre l'engagement dans la discipline artistique sur le mode de la croyance et la construction de ressources scolaires mobilisables à la fin de la carrière. Par conséquent, l'institution en travaillant la vocation artistique des jeunes danseurs de la sorte ne peut pas les doter en parallèle d'un niveau scolaire suffisant pour envisager en fin de carrière une réorientation dans un domaine professionnel extérieur à la danse ou au monde de l'art et du spectacle de façon plus générale.

B. Des trajectoires improbables en rupture avec le modèle de la danse classique

Enfin, chez quelques danseuses, nous pouvons voir se dessiner des réorientations professionnelles après une brève carrière (environ 5 ans) dans des domaines sans aucun lien avec l'activité d'interprète. Dans la majorité des cas étudiés, ces changements s'inscrivent dans une recherche de rupture avec les conditions de travail propre à la sphère artistique, encouragée par un cercle familial souvent étranger au monde du spectacle et nourrissant une forte incompréhension face à cette organisation du travail si particulière et décalée. Nous pouvons alors supposer que les exigences associées aux investissements dans le mari et les enfants viennent contrarier les investissements dans le travail artistique entraînant chez ces danseuses un désengagement professionnel assorti d'une réorientation davantage compatible avec la vie familiale. C'est le cas d'Emilie et Audrey qui occupent aujourd'hui des emplois administratifs avec des horaires très communs en opposition avec l'agenda extraordinaire de l'artiste. Dans leurs choix de reconversion, les deux anciennes danseuses soulignent cette envie de « *vivre normalement* », d'avoir des « *horaires plus communs* », une « *stabilité d'emploi* » ainsi qu'un « *salaire fixe et régulier* », leur permettant « *d'envisager sereinement la vie de famille.* » Sorties respectivement du CNSMDP en 1982 et 1983, elles décrochent leur premier contrat à l'âge de 17 ans dans des compagnies françaises prestigieuses (CDD surnuméraire à l'Opéra de Paris et CDI au ballet National de Marseille). Pourtant, 5 ans après, elles mettent définitivement un terme à leur carrière pour s'investir dans des professions administratives qui leur offrent la possibilité de concilier plus facilement vie familiale et vie

professionnelle. Si la démarche semble la même pour ces deux danseuses, nous pouvons toutefois relever quelques différences qui nous permettent d'affiner les raisons de cet investissement dans des métiers a priori en totale inadéquation avec leur destinée sociale.

D'un point de vue professionnel, la trajectoire d'Emilie est parsemée de difficultés pour trouver des contrats. Cumulant les contrats de courte durée, elle est contrainte à auditionner régulièrement pour exercer une activité lui permettant d'assurer un revenu minimum. Or, plus le temps passe, moins elle est retenue sur les différentes auditions. C'est ainsi qu'elle passera deux ans au chômage après son dernier contrat. Mariée avec un fonctionnaire de police, elle décide donc d'abandonner la danse pour passer également le concours d'entrée dans la police. Elle réussit et après une année à l'école, elle obtient une place dans les bureaux de la police dans le sud-est de la France : *« Les dernières années dans la danse ont été difficiles, tant moralement que financièrement. Etre sans cesse recalée et ne plus être capable de s'assumer, c'est plutôt dur à vivre. On n'est pas très fier dans ces situations-là ! Heureusement j'avais mes parents pour m'aider et ensuite, il y a eu mon mari. C'est grâce à lui que j'ai retrouvé une certaine estime de moi. Il m'a beaucoup soutenue dans mon projet de reconversion ! En plus, il connaissait bien ce milieu de la police et c'était pour moi un vrai guide ! Il était temps de quitter la danse et le changement de vie était pour moi nécessaire. Je voulais construire autre chose, avoir des enfants, un emploi stable... une vie normale quoi ! »*

Dans ces propos, on décèle une perte progressive du prestige associé au statut de danseuse interprète. Formée dans une école renommée, puis engagée à l'Opéra, Emilie s'enlise progressivement dans des difficultés professionnelles qui viennent alors éroder la croyance initiale. C'est ainsi que son engagement dans la danse s'amenuise et que son identité sociale s'en trouve menacée. Elle va s'engager et s'accomplir dans des domaines différents de la danse qui contribuent alors à définir les contours de sa nouvelle identité sociale, bannissant tout sentiment d'exclusion sociale et de déclassement.

La trajectoire d'Audrey diffère quelque peu car elle comporte une étape intermédiaire, illustrant bien la dimension temporelle du processus de conversion et de reconversion. Effectivement, les positions sociales occupées par les uns et les autres à un moment donné ne sont jamais définitives mais répondent plutôt à des opportunités et des ressources variables dans le temps. Après une carrière de 4 ans au ballet national de Marseille, Audrey rompt son CDI et est recrutée comme professeur de danse dans une école privée. Elle est alors enceinte et souhaite acquérir plus de stabilité pour pouvoir se consacrer à sa vie familiale : *« Cette maternité n'était pas prévue et je ne me voyais pas danser et élever un enfant en même temps ! L'enseignement me semblait donc être un bon compromis entre les deux ! Et puis, je*

n'avais pas vraiment le choix ! A part la danse, je n'avais pas grand chose d'autre, je n'ai même pas le bac ! » Elle poursuivra alors cette activité pendant 9 ans sous la forme d'un CDI, pour finalement s'engager dans une formation de secrétariat, suite à son divorce. Si son statut de professeur de danse lui permettait d'avoir un emploi du temps plus stable et plus approprié à la vie familiale, le salaire est vite devenu insuffisant au moment de la séparation du couple, les revenus du conjoint assurant la majorité des dépenses du ménage. C'est ainsi qu'après un an de formation financée, elle obtient un poste d'adjoint administratif qui semble satisfaire ses exigences en termes à la fois d'emploi du temps et de salaire. La trajectoire d'Audrey illustre bien cette volonté d'investir une nouvelle profession en rupture avec le modèle « hors-norme » de l'artiste qui semble difficilement compatible avec un investissement familial. La question de la maternité et de la place de la femme dans le couple se pose donc quand on envisage la question de la reconversion professionnelle chez les danseurs interprètes. Le mode de vie qu'impliquent notamment les tournées et les spectacles semblent constituer une contrainte pour ces deux danseuses, alors que pour d'autres, vie familiale et vie professionnelle s'imbriquent sans difficulté. Quelle place le conjoint occupe-t-il dans cette articulation famille-travail et quel rôle joue-t-il dans la réorientation sociale et professionnelle de la danseuse ? Nous tenterons d'identifier ce processus afin de comprendre les enjeux du réinvestissement familial notamment en termes de recomposition de l'identité féminine.

3. Réinvestissement dans la sphère familiale : une recomposition de l'identité féminine ?

Comme nous l'avons préalablement explicité, les danseurs classiques sélectionnés par les grandes écoles, se trouvent engagés dès leur enfance dans un processus de dressage des corps et des esprits qui a pour objectif de former l'élite chorégraphique de demain. A ces fins, l'institution prend donc en charge les jeunes apprentis et tentent de créer les meilleures conditions de transmission entre les maîtres et les disciples. C'est ainsi que la majorité des jeunes danseurs connaissent une séparation inévitable avec leur environnement familial puisque l'intégration de ces écoles implique souvent un éloignement géographique. Autrement dit, comme E. Goffman²³⁵ le souligne dans son travail sur les institutions totalitaires, l'efficacité des grandes écoles de danse et par conséquent l'engagement dans la Carrière qui en découle nécessite une rupture avec l'univers familial. Cette coupure permet alors au jeune apprenti de se consacrer à son art, de se conformer à de nouvelles règles et de

²³⁵ E. Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux*, op. cit.

se soumettre au jugement permanent de l'autorité sans se préoccuper de l'environnement extérieur à la danse. Cependant, on peut supposer que cette condition d'admission va présenter des conséquences au moment de la sortie du métier notamment en ce qui concerne le réinvestissement dans la sphère familiale. En effet, le modèle d'excellence façonné par l'institution évince totalement la construction traditionnelle du cercle familial au profit de l'appartenance au collectif des artistes interprètes. Ainsi, nous pouvons relever de façon récurrente dans les propos des danseurs, en particulier les plus élevés dans la hiérarchie professionnelle, une réelle inadéquation entre la gestion de la carrière et l'investissement dans le couple et les enfants, notamment pour les femmes engagées dans des carrières de soliste. Pourtant, nous avons montré dans la partie précédente que parmi les danseuses rencontrées, certaines faisaient le choix de s'investir dans ce modèle familial traditionnel. Nous pouvons dès lors nous interroger sur les raisons de cette différence et avancer l'hypothèse du parcours professionnel en accord ou non avec les codes de l'excellence. Être danseuse, qui plus est soliste, est-il incompatible avec un investissement familial traditionnel ? Quelles en sont alors les conséquences au moment de quitter la scène ? Le statut du conjoint ne doit-il pas être pris en considération lors de cette étape ? Comment se renégocient les rapports au sein du couple et plus largement comment se redéfinissent les rôles au sein de la famille ?

Dans cette dernière partie, nous tenterons donc de répondre à ces diverses questions en mettant plus particulièrement l'accent sur le fait que la fin de carrière chez les danseuses entraîne, non seulement un changement d'activité professionnelle et donc de statut, mais également une recomposition globale de l'identité féminine.

3.1. La fin de carrière : une renégociation des rapports de couple

Parmi les danseurs interrogés vivant en couple, nous pouvons relever que 57,5% d'entre eux partagent leur vie avec une personne appartenant au monde du spectacle (danseur ou non, artiste ou non). Cette proportion est encore plus élevée chez les hommes (72,7%) que chez les femmes (50%), qui elles semblent davantage favoriser un choix de conjoint dans des professions supérieures en dehors du monde du spectacle. Ces chiffres tendent à corroborer la forte endogamie des danseurs mise en évidence par J. Rannou et I. Roharik²³⁶, mais dans proportions moindres, notamment en ce qui concerne la mise en couple majoritaire des permanents (2/3) avec d'autres danseurs qui n'est pas aussi marquée dans le cadre de cette étude. Cela peut en partie s'expliquer par le fait que les entretiens et les questionnaires

²³⁶ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs un métier d'engagement*, op. cit., p.125.

réalisés ont principalement concerné des danseurs en fin de carrière voire déjà reconvertis et que par conséquent, les conjoints occupent également pour la plupart de nouvelles fonctions. Cette endogamie repose essentiellement sur le rythme de vie et les conditions de travail des danseurs permanents qui n'offrent que peu d'opportunités de rencontre avec des personnes issues d'un autre milieu que celui du spectacle. Pourtant, parmi les danseuses interrogées, nous pouvons noter que 50% d'entre elles sont aujourd'hui en couple avec des hommes travaillant dans des domaines totalement étrangers à celui des arts et appartenant pour les deux tiers à une classe sociale plutôt élevée et intellectuelle (cadres, médecins ou encore enseignants de l'université). Enfin, une faible proportion partage sa vie avec une personne issue plutôt de classe moyenne voire populaire au faible capital culturel (technicien de maintenance ou employé polyvalent). Or, il semblerait que selon la profession du conjoint, les choix de réorientation professionnelle en fin de carrière diffèrent. Nous observons alors des similitudes dans le processus de reconversion de la danseuse lorsque le conjoint appartient lui-même au milieu artistique ou qu'il occupe une profession élevée dans la hiérarchie sociale, comme si sa position contribuait au réinvestissement de la vocation artistique. Inversement, nous constatons que les abandons de carrière précoces étudiés précédemment s'effectuent pour la plupart lorsque le conjoint occupe un emploi peu élevé dans cette même hiérarchie sociale. Ainsi, nous pouvons faire l'hypothèse que le conjoint participe activement au processus de conversion des capitaux de la danseuse en fin de carrière et qu'il peut constituer une ressource mobilisable de différentes manières selon les conditions sociales.

A. Du statut de danseuse au statut d'épouse

Durant la carrière d'interprète, la question de la mise en couple est vécue tout à fait différemment par les hommes et par les femmes. En effet, comme le montrent les nombreux travaux sur le genre dans les carrières artistiques, la réussite professionnelle s'avère pour la plupart du temps incompatible avec le mariage pour les femmes alors que pour les hommes, il semble accroître les chances de succès²³⁷. L'enquête de terrain met ici nettement en évidence une mise en ménage tardive chez les danseuses qui occupent les positions les plus élevées dans la hiérarchie professionnelle. En effet, ces solistes reconnaissent avoir rencontré leur conjoint plutôt en fin de carrière au moment où elles étaient plus disposées à s'investir dans une relation stable. Marie, danseuse étoile à l'Opéra de Paris aujourd'hui professeur à l'école de l'Opéra, souligne la difficulté des danseurs à se mettre en couple de façon stable

²³⁷ D. Pasquier, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, op. cit.

notamment en insistant sur la particularité du style de vie artistique fondé principalement sur un décalage d'emploi du temps important, difficilement compréhensible par les partenaires extérieurs à ce cercle de sociabilité : *« Le papa de ma fille est accessoiriste à l'Opéra, donc lui, il est plutôt du côté de l'ombre (rires)... Alors pourquoi on s'est rencontré ? Je ne sais pas... mais je crois beaucoup aux hasards de la vie ! Ce n'est pas que je ne voulais pas vivre ma vie de femme avant, mais finalement ça ne se présentait pas... ou peut-être que je ne le voyais pas... En tous cas, ça s'est présenté tard, mais je ne le regrette pas ! De toute façon, je ne me serai pas vue avec un danseur car j'ai besoin d'une coupure ! Mais en même temps, c'est plus compliqué d'être avec quelqu'un d'extérieur. Il ne comprend pas forcément votre mode de vie, vos exigences, votre discipline et tout ça ! Même s'il le voit bien, quand on ne le vit pas, ce n'est pas pareil ! Effectivement j'aurai pu choisir cette solution de facilité sans oublier que les occasions sont nombreuses, mais non ! (rires) »* Dans ces propos, nous pouvons noter que l'acculturation au monde de la danse creuse progressivement un véritable fossé entre les représentants d'un monde « conventionnel » (les conjoints) et la danseuse qui vit son activité professionnelle sur le mode de la vocation. Cécile, elle aussi professeur dans une grande école (CNSMDP) et ancienne soliste, avance les mêmes arguments lorsqu'elle évoque sa vie affective : *« Ce n'est pas évident de rencontrer quelqu'un parce qu'on n'est pas disponible ! On est fatigué, le week-end, on travaille, on part en tournée... donc c'est vrai que c'est difficile... très difficile ! C'est sûr, c'est plus facile de construire une vie privée quand on fait des études, qu'on rencontre son mari à la fac et que ça arrive comme ça ! Ca n'a vraiment rien à voir ! Quand on est artiste, c'est dur parce qu'on n'a pas d'horaires, on a des états d'âme... mais bon, il faut faire des choix !*

Moi : *C'était un élément qui rentrait en ligne de compte quand vous avez arrêté votre carrière ?*

Cécile : *Il y a eu un peu de ça oui, mais c'était quand même assez faible dans ma décision. Mais c'est vrai que je me suis dit que ce serait plus facile de rencontrer quelqu'un, d'avoir une vie privée plus équilibrée si j'arrêtais la danse ! »*

Nous remarquons ainsi qu'aux aléas du métier correspond une certaine instabilité des relations amoureuses, comme si l'engagement corps et âme dans l'activité artistique ne permettait pas un engagement parallèle dans le couple. Il apparaît très nettement que l'absence de stabilité affective est totalement assumée par rapport à l'objectif premier de vivre de son métier et de son art.

A l'inverse, nous observons également dans les compagnies de ballet, des mariages plus « conventionnels » c'est-à-dire correspondant davantage aux normes sociales dominantes. Or,

cette situation semble concerner plutôt des danseuses de corps de ballet ou des danseuses qui, au vu de leurs parcours, cesseront leur activité professionnelle dans les quelques années qui suivent. La trajectoire de Stéphanie est quelque peu atypique dans le paysage de la danse classique, mais elle met en exergue le fait que la danse puisse quelquefois apparaître comme une activité professionnelle traditionnelle qui ne repose pas nécessairement sur un discours vocationnel. Ainsi, ne vivant pas son engagement dans la danse sur le mode de la croyance, Stéphanie parvient à s'investir parallèlement dans le cercle familial : *« Cela fait 16 ans que je suis au Capitole et mes idées de grands voyages du début ont vite évolué. La vie fait que finalement plein de choses se greffent sans que tu t'en aperçoives. Tu es plutôt bien sur Toulouse, tu fais un métier qui te plaît, tu as 18 ans, tu gagnes tes premières payes, ça te permet de prendre un appart', de rencontrer ton mari et puis tu te dis que finalement la danse, il n'y a pas que ça dans la vie ! En même temps, je n'ai jamais vraiment eu cette mentalité-là et ça m'a peut-être coûté dans ma carrière parce qu'avec un peu plus d'ambitions, j'aurais pu faire autre chose, mais bon, à côté de ça, j'ai toujours privilégié ma vie familiale et encore plus aujourd'hui avec deux enfants ! [...] Je ne suis pas hyper ambitieuse dans mon boulot ! Mais j'adore mon métier ! Il me permet d'allier ma passion et ma vie familiale ! »* Contrairement aux extraits précédents, les propos de Stéphanie mettent l'accent sur la valorisation de la sphère familiale au détriment de la sphère professionnelle qui structure alors sa vie selon les normes sociales dominantes. Ainsi, en accordant plus ou autant d'importance à son statut d'épouse qu'à celui de danseuse, elle légitime son absence de progression hiérarchique au sein d'une profession qui prône sans cesse la quête de l'excellence.

Autrement dit, dans les deux situations, nous pouvons relever un lien fort entre l'activité professionnelle et le choix matrimonial ; les danseuses incorporent donc cette norme sociale qui implique que, selon leur position hiérarchique dans le ballet, elles peuvent ou non mener en parallèle une vie conjugale voire familiale.

A l'inverse, chez les hommes, il semblerait que le choix entre vie professionnelle et vie familiale n'existe pas. Nous pouvons même supposer que l'imbrication des deux champs favorise la réussite des danseurs interprètes. Dans le cadre de cette étude, nous avons une forte proportion de danseurs qui partagent leur vie avec une personne appartenant elle-même au monde artistique. Or, si les travaux sociologiques montrent de façon récurrente que les mariages entre artistes constituent un handicap pour les femmes, il n'en est rien pour leurs homologues masculins. En effet, nous observons que la femme artiste mettra plus facilement sa carrière entre parenthèse pour s'occuper de sa famille que son mari. Durant sa carrière

d'interprète, Lorenzo, d'origine italienne, était marié à une comédienne allemande avec laquelle il a eu, dès l'âge de 21 ans deux filles. Or, dans sa situation, l'investissement dans la sphère familiale n'est en rien venu limiter ses ambitions professionnelles. Lorsque nous abordons la question de l'organisation de la vie familiale et de la gestion des enfants, il tient un discours basé sur une répartition traditionnelle des tâches au sein du couple où l'homme apparaît comme le pourvoyeur de revenus et la femme s'acquitte de son devoir d'éducation :

« Ce n'est pas toujours évident de construire une vie de famille quand on est danseur car on a des horaires souvent compliqués. Mais avec ma femme, on avait trouvé un mode de fonctionnement qui nous convenait bien. Par exemple, il arrivait fréquemment qu'on s'échange les filles entre un tournage pour elle et un spectacle pour moi ! Parfois c'était à deux heures du mat... Après, quand les filles étaient petites, ma femme a refusé certaines propositions car c'était trop loin. En plus, comme elle les allaitait, elle ne pouvait pas non plus partir à l'autre bout du monde (rires) ! Mais après, elle a quand même bien géré sa carrière tout en s'occupant des enfants.

Moi : *et toi tu as refusé des contrats pour ta famille ?*

Lorenzo : *Ah non, c'est un principe ! Le travail, c'est le travail ! C'est à toi ensuite d'organiser ta vie ! Je pense que ce n'est pas pareil pour un homme et pour une femme. Une femme qui fait le choix d'avoir un enfant sait que sa carrière n'évoluera pas ou qu'elle est sur la fin. Pour un homme, ça ne vient gêner ni sa disponibilité, ni son physique. »*

Cet échange illustre bien la différence dans la gestion de la dialectique famille/travail selon le genre au sein de la sphère artistique. S'il apparaît nettement que la femme doit faire un choix entre un investissement professionnel ou un investissement familial, l'homme, comme le précise De Singly dans ses travaux sur le mariage²³⁸, voit davantage le rendement de son capital personnel augmenter du simple fait d'être installé en famille. Même lorsque les deux conjoints sont artistes et partagent donc un mode de vie similaire, nous remarquons que la femme s'efface plus souvent au profit de la carrière de son mari, voire s'inscrit dans une position d'asservissement dans le sens où elle va prendre en charge les tâches familiales de manière à libérer au maximum son conjoint afin qu'il puisse poursuivre son activité professionnelle dans les meilleures conditions. Amélia, 38 ans, aujourd'hui professeur de danse dans un conservatoire, était soliste au ballet de Monte-Carlo depuis de nombreuses années ainsi que son mari, âgé de quelques années de moins. Travaillant dans une compagnie très prestigieuse, les deux conjoints sont très souvent en studio, sur scène et partent en tournée

²³⁸ F.de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée, sociologie des effets de la vie conjugale*, op. cit.

à peu près 15 jours toutes les trois semaines. Parents d'une petite fille, ils négocient alors leur situation respective afin de gérer leur vie familiale : *« On avait décidé à l'époque avec mon mari que, quand la petite rentrerait au CP, il fallait que l'un de nous deux s'arrête parce que notre système de garde ne fonctionnerait plus. En fait, quand on partait en tournée, on l'envoyait chez mes grands-parents qui ne sont pas sur place. Alors, ça allait très bien tant qu'elle était à la maternelle, mais une fois au CP, ce n'était plus possible qu'elle manque aussi souvent l'école. Donc j'envisageais moi de m'arrêter. J'avais déjà une carrière d'une vingtaine d'année, c'est plutôt bien ! Et mon mari, comme il est plus jeune et en plein essor, ça aurait été dommage qu'il s'arrête. Et puis, je pense que j'en souffrais plus que lui de ne pas la voir grandir en fait ! »*

Les propos d'Amélia soulignent une certaine naturalisation chez la femme du sacrifice en termes de carrière que peut représenter un réinvestissement dans la sphère familiale. Cependant, il semblerait que le rôle de mère soit un élément de différenciation dans les carrières des danseuses solistes. Fait plutôt rare au sommet de la hiérarchie, nous pouvons supposer que la présence d'un enfant facilite la sortie du métier sans qu'il y ait pour autant une crainte du déclassement social. En effet, en réinvestissant à plein temps son rôle de mère, la danseuse passe d'un statut légitime et reconnu à un autre²³⁹. Outre ce type de trajectoires quelque peu atypiques dans le monde de la danse classique, nous conviendrons donc que de façon générale, dans les carrières artistiques, le mariage s'inscrit plutôt en défaveur des femmes. Durant la carrière, le métier se vit sur le mode de l'individualisation de la trajectoire, la danseuse rejetant ainsi le rôle traditionnellement dévolu à la femme dans la répartition sexuée des rôles et des tâches au sein du couple. Comme le montre P.E Sorignet²⁴⁰ dans ses travaux sur la danse contemporaine, l'acculturation progressive au monde de la danse creuse un véritable fossé entre les représentants d'un monde conventionnel (famille, conjoint) et la danseuse. L'appropriation que la femme fait de son corps par la danse, le désinvestit peu à peu d'un rôle construit par l'homme. Les rôles dévolus au sein du couple sont alors rejetés : la femme refuse de faire des enfants et de s'occuper de sa famille. Ainsi, tant que la danseuse s'investit corps et âme dans sa profession, l'absence de stabilité affective et de construction familiale semble tout à fait assumée, mais qu'en est-il lorsque la carrière touche à sa fin ?

²³⁹ La construction ou la reconstruction de l'identité maternelle fera l'objet du chapitre suivant. Il était cependant intéressant de souligner cette exception qui semble jouer un rôle dans le processus de conversion des capitaux au moment de quitter la scène.

²⁴⁰ P.E. Sorignet, *Etre danseuse contemporaine : une carrière « corps et âme »*, in *Travail, genre et société* n°12, novembre 2004, p.33.

Comment la danseuse parvient-elle à s'extirper de cet enfermement symbolique de façon à s'investir dans une rencontre amoureuse et par la suite dans une relation de couple ?

Comme nous l'avons précédemment évoqué, un certain nombre de facteurs (vieillesse, usure physique, lassitude, précarité...) provoque l'usure de la vocation artistique initiale. Ainsi, pour ces diverses raisons, la danseuse voit poindre le moment fatidique de la révérence. Celui-ci s'accompagne d'une baisse de l'investissement dans l'activité professionnelle au détriment d'une nouvelle activité ou d'un nouveau domaine aussi bien professionnel que social. Ce nouvel engagement nécessite une étape fondamentale de deuil par rapport à ce statut d'artiste minutieusement façonné par sa socialisation et qui contribue à définir son identité sociale depuis de nombreuses années. Pour les danseuses cela se traduit donc par un travail de reconstruction d'une identité sociale conforme aux normes sociales dominantes. Ce processus passe notamment par une réappropriation par les femmes de leur corps. Comme nous l'avons souligné dans la partie sur les institutions, le travail sur le corps nécessaire à l'acquisition de la technique classique mais aussi à la mise en conformité esthétique casse les codes féminins en vigueur dans le monde social, allant même jusqu'à transcender l'image de la femme pour faire de la danseuse classique un être diaphane quasiment surnaturel. Mettre un terme à leur carrière et recomposer une nouvelle identité sociale, c'est donc accepter pour les danseuses de se conformer aux normes corporelles dominantes et de s'inscrire alors dans un nouveau processus d'incorporation. Silvia, aujourd'hui âgée de 39 ans, occupe toujours son statut de première danseuse au ballet du Capitole, malgré une réflexion depuis environ 4 ans sur la fin de sa carrière. D'une année à l'autre, elle repousse l'échéance et son discours oscille entre les contraintes, plutôt personnelles, de la danse, la source de revenus qu'elle représente et la crainte du retour à la « vie normale » : *« Par contre, quand je déciderai d'arrêter, je ferai un vrai break ! J'ai besoin d'une vraie coupure pour digérer ce changement et pour prendre le temps de réfléchir à ce que je veux faire. Et puis, il faudra que je réapprenne à vivre avec un nouveau corps. Je sais très bien qu'aujourd'hui, je fais 6 ou 7 kg de moins que ce que je devrai faire normalement. Mais en arrêtant la danse, ce corps normal s'imposera. Ça aussi ce n'est pas évident à accepter car moi, je me sens bien dans ce corps trop maigre ! Pourtant, ça représente des frustrations et des privations qui parfois me donnent envie de tout lâcher, mais je ne sais pas comment l'expliquer, je me sens bien comme ça ! »*

En quittant le monde professionnel de la danse classique, les danseuses doivent donc abandonner certes un statut, mais également apprendre à recomposer une nouvelle identité féminine correspondant aux normes sociales dominantes. Ainsi, elles peuvent envisager de s'engager dans une relation affective stable et de réinvestir la sphère privée jusqu'à

délaissée. Cependant, comme le précise F. De Singly, le mariage représente un marché où les capitaux s'échangent entre les différents protagonistes. Par conséquent, nous pouvons affirmer que le choix du conjoint n'est absolument pas aléatoire et qu'il va s'effectuer selon le principe de l'équivalence des richesses masculines et féminines. Ainsi, nous pouvons nous interroger sur le rôle du conjoint dans le processus de conversion quel que soit le moment où il intervient dans la carrière.

B. Le conjoint comme ressource mobilisable dans le processus de conversion

F. de Singly souligne que le choix du conjoint est important car il détermine fortement le style de vie de son épouse. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'institution du mariage ne produit pas « une fusion magique »²⁴¹ des capitaux masculins et féminins mais entraîne plutôt une circulation de ceux-ci. En effet, de façon générale, grâce à son partenaire, la femme se procure une partie de ses ressources monétaires et symboliques et inversement, la valeur de l'homme se modifie en fonction du patrimoine féminin. Nous en concluons donc que le mariage relève d'une négociation permanente entre l'homme et la femme et que, lorsque s'approche la fin de la carrière, la construction d'un nouveau projet professionnel et/ou personnel résultera alors d'une renégociation au sein même du couple. Dans cette partie, nous nous intéresserons donc à cette redistribution des rôles et à ses conséquences en matière de réorientation professionnelle et de réinvestissement des capitaux.

En France, comme le montrent les différents travaux sur le genre, le mariage répond souvent à un principe d'homogamie qui contribue à une double reproduction : celle du rapport entre les sexes et celle du rapport entre les classes. Effectivement, c'est ce que nous avons observé dans le cadre de ce travail. Cependant, nous avons également rencontré quelques danseuses mariées à des partenaires aux caractéristiques sociales.

Dans le cadre de la population interrogée, près de 50% des danseuses sont actuellement mariées ou en couple avec un partenaire issu lui aussi du monde des arts ou du spectacle (technicien du spectacle, musicien, danseur, chorégraphe, cameraman), et jouissant surtout d'une situation professionnelle stable assurant un revenu régulier et suffisant. Or, lorsque nous mettons en corrélation la profession du conjoint et le choix de réorientation professionnelle des danseuses, nous observons que celles-ci ont tendance à s'engager

²⁴¹ F. de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée, sociologie des effets de la vie conjugale*, op. cit.

majoritairement dans des activités appartenant à la sphère artistique, telles que l'enseignement ou la chorégraphie pour le monde de la danse ou encore plus largement l'écriture. Nous pouvons alors faire l'hypothèse que l'appartenance du conjoint à ce collectif artistique va orienter le travail de la vocation initiale de façon à maintenir sa partenaire dans cet univers élitiste. Il alimente ainsi le discours artistique de la danseuse qui trouve alors une réelle légitimité dans son choix professionnel. En agissant de la sorte, le conjoint favorise un réinvestissement des capitaux acquis au fil de la carrière tout en annihilant la moindre perception de déclassement social. De même, par le biais de l'activité professionnelle du conjoint, l'ancienne danseuse continue de côtoyer ce monde qui structurerait jusque-là son identité sociale, prolongeant parfois l'impression de vivre selon un agenda décalé. Par exemple, Laure et Aude ont rapidement arrêté leur carrière de danseuse pour réinvestir de nouvelles sphères artistiques qu'elles jugent moins contraignantes par rapport à la vie familiale. Laure (35 ans), mère d'une petite fille de deux ans, a fait le choix de s'installer à son compte comme pigiste pour des revues sur la danse tout en débutant un travail d'écriture et Aude (31 ans), elle aussi mère d'une petite fille de 18 mois, a progressivement diminué son activité d'interprète au profit de l'enseignement et notamment d'actions de sensibilisation au mouvement dans les écoles primaires. Or, elles sont toutes deux mariées à des musiciens qui occupent des positions prestigieuses dans des formations musicales établies et qui sont donc amenés à se déplacer régulièrement au niveau national mais également international. D'ailleurs nos rencontres ont eu lieu lors de festivals de musique classique auxquels participaient leurs époux respectifs. Présentes en tant qu'accompagnatrices, elles soulignent leur besoin de vivre ou de revivre ces moments propres à l'artiste et si particuliers que représente la tournée :

« L'écriture me permet d'avoir une certaine disponibilité par rapport à mon mari et à ma fille. Il suffit que je parte avec mon ordinateur et quelques documents... je peux donc me permettre de le suivre sur certains événements ! C'est vraiment agréable de partager ces moments tous ensemble ! Bien sûr je ne me déplace pas chaque fois, mais je sélectionne selon les villes, les types de festival et ça dépend aussi de l'époque dans l'année... En fait, je crois que j'apprécie de retrouver cette ambiance de troupe, de ne pas dormir chez nous, de rencontrer des gens... et puis en plus, tout ça sans la pression du spectacle ! Parfois j'assiste aux répétitions et d'autres fois je ne viens qu'au concert... Là, c'est vrai que je me sens un peu plus nouée car je ne sais pas forcément comme s'est passé le raccord, mais j'aime ces sensations ! » [Laure]

« Il m'arrive de le rejoindre sur certains festivals. Finalement ça arrive assez rarement car je crois qu'il aime bien aussi être un peu tranquille avec ses copains ! Mais c'est toujours pour moi, un moment très agréable ! Outre le fait qu'on se retrouve tous les trois dans des lieux toujours super sympas, je retrouve des sensations que j'ai un peu perdues depuis que je danse moins. On vit des moments forts avec des personnes que l'on revoit de festival en festival, on en rencontre d'autres, on sort le soir, on n'a pas d'heures... c'est finalement une parenthèse qui me donne l'impression de vivre des moments particulièrement forts ! C'est vraiment génial de pouvoir vivre ça avec sa famille ! Et puis le fait que ce soit occasionnel, ça rend les choses encore plus extraordinaires ! » [Aude]

Nous percevons clairement que le conjoint, au-delà de l'assurance des revenus stables, partage également avec son épouse une partie de ses ressources symboliques qui contribuent à alimenter l'appartenance au monde artistique malgré la fin d'une carrière. Autrement dit, nous observons que la sélection du partenaire va avoir une incidence sur le style de vie de la danseuse au lendemain de sa carrière d'interprète, la valeur sociale de l'homme formant un repère souvent suffisant de la valeur du couple. Mais comme le souligne F. de Singly, la position de la femme au sein de ce couple peut paraître quelque peu ambivalente. En effet, grâce au partage des bénéfices évoqués précédemment, elle devient de fait l'égale de son mari, mais dans une logique fortement inégalitaire puisqu'elle s'inscrit dans une relation de dépendance à son égard. Notamment par l'assurance d'un revenu stable et suffisant, mais également par son capital à la fois social et symbolique, l'homme parvient à alimenter la vocation artistique de sa partenaire et devient une sorte de « petit actionnaire²⁴² » en subventionnant son projet de reconversion.

Mais si le mari semble ici remplir pleinement ses tâches de pourvoyeur de revenus, l'enquête de terrain révèle que dans le cadre de la danse classique, nous pouvons assister à une inversion symbolique des rôles, dans la mesure où la femme assure parfois la stabilité financière du couple. Dany, par exemple, a fait le choix de mettre un terme à sa carrière d'interprète pour devenir photographe à son compte. Il réinvestit ainsi une nouvelle activité qu'il vit sur le mode de l'engagement artistique. Cependant, nous pouvons noter que cette réorientation professionnelle n'est rendue possible que par le maintien de son épouse dans le

²⁴² P.M. Menger, *La profession de comédien, formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, op. cit.

même corps de ballet, malgré une certaine lassitude quant aux conditions de travail : « *Même si je travaille bien cette première année, j'ai quand même investi beaucoup financièrement pour le matériel. Donc c'est vrai que ce n'est pas forcément évident d'en vivre directement. Mais heureusement, ma femme est là ! Elle a vraiment eu une super réaction quand je lui ai parlé de mes projets. C'est même elle qui parfois me pousse quand j'ai des moments de doute. Financièrement aussi, sans elle tout ça ne serait pas possible. Pour que je puisse me lancer sans souci d'argent, elle a accepté de rester au ballet, même si elle avait déjà envie d'arrêter. En fait, elle a les mêmes problèmes que moi au Capitole. C'est une superbe danseuse et personne ne la voit ! Moi, à la rigueur j'étais un danseur normal, mais Nuria, elle a vraiment quelque chose... D'ailleurs les journalistes parlent toujours en bien d'elle ! Dans toutes les autres compagnies, elle était soliste, il n'y a qu'au Capitole qu'elle n'a rien. Jusque là, elle avait fait une super carrière et ici, tout s'est arrêté ! Mais, bon c'est le problème du Capitole : si tu ne chauffes pas le mari de la directrice, que tu ne fais pas toujours la belle, que tu ne te mets pas toujours en avant, tu n'es rien ! Et Nuria, elle n'est pas du tout comme ça. Donc du coup, elle ne se sent pas très bien ici, mais elle reste pour moi. En plus, elle aimerait qu'on ait un enfant et moi, je suis un peu plus mitigé... Je sais que le jour où elle aura un enfant, la danse, ce sera terminé et pour le moment, je pense que ce serait dommage ! Donc on attend encore un peu... »*

Pour soutenir le projet de reconversion de son mari, la danseuse poursuit ici son activité professionnelle malgré une forte envie de passer à autre chose et notamment de réinvestir la sphère familiale en devenant mère. Comme le démontrent les différents travaux sur le genre dans les carrières artistiques, nous retrouvons ici l'asservissement de la femme à l'activité professionnelle de son mari. En effet, Dany et Nuria, en fin de carrière tous les deux, sont soumis à la même diminution de leur activité scénique et leur vocation artistique initiale s'en trouve érodée de la même manière. Pourtant, c'est l'homme qui privilégiera son projet de reconversion au détriment de sa femme qui poursuivra son activité de manière à assurer les revenus du couple. Autrement dit, la femme remettra plus facilement ses propres choix professionnels de façon à seconder au mieux son mari investi dans de nouvelles activités. A ce propos, F. de Singly précise que dans le mariage, la femme a tout intérêt à contrôler le déroulement de la carrière de son mari car en protégeant la valeur de celui-ci, elle se protège elle-même. C'est ainsi, qu'il justifie pourquoi les femmes peuvent parfois préférer une augmentation du capital de leur partenaire à celle de leur capital personnel. Or, tous deux en fin de carrière, face aux mêmes évolutions de leurs conditions de travail, Dany et Nuria se trouvent dans une sorte de situation de « concurrence » vis à vis de leur reconversion et nous

observons que même en ce qui concerne la sortie du métier, la femme semble respecter la priorité masculine.

Mais cette mobilisation du capital économique du conjoint dans le cadre du processus de reconversion des danseuses ne semble pas propre aux individus engagés dans des carrières artistiques ou para-artistiques. En effet, nous retrouvons certaines similarités lorsque les partenaires occupent des positions élevées dans l'échelle des professions. Parmi les danseuses rencontrées, nous relevons que bon nombre de conjoints occupent de bonnes situations professionnelles, que ce soit avec un important capital culturel ou économique (directeur commercial dans un laboratoire pharmaceutique, maîtres de conférence, hydrogéologue, médecin ou encore ingénieur). Or, tout comme énoncé précédemment, nous relevons que la stabilité financière associée à la garantie d'un niveau de vie conséquent contribue à préserver le discours artistique des danseuses qui s'investissent dans de nouvelles activités chorégraphiques par forcément rentables. Dans ce cas, le choix de la réorientation professionnelle n'est absolument pas conditionné par une nécessité économique permettant ainsi un engagement plutôt sur le mode de la croyance. Par exemple, Maeylis (36 ans, mariée avec un maître de conférence) et Nathalie (45 ans, mariée avec un ingénieur) ont pu créer leur propre compagnie de danse contemporaine et se revendiquent aujourd'hui artistes chorégraphes. Les deux compagnies, malgré un nombre de dates de spectacles assez conséquent et une notoriété locale grandissante, ne sont pas pour autant des activités professionnelles très lucratives. Les deux chorégraphes reconnaissent alors jouir d'une position privilégiée qui leur permet de poursuivre leur activité artistique sans s'inquiéter de leur devenir économique. Dans ce cas, il apparaît clairement que le conjoint assure son rôle d'actionnaire dans le projet de reconversion de son épouse préservant ainsi l'identité artistique de celle-ci.

Mais ce constat nous amène à nous interroger sur les intérêts masculins de cet investissement financier dans la réorientation professionnelle de leur partenaire. En partant du principe que le mariage impliquait une circulation des capitaux, nous supposons que l'homme et la femme retirent chacun des bénéfices de la situation, au terme d'une négociation parfois tacite. C'est ainsi que nous avançons l'idée que l'homme, en subventionnant le projet de reconversion de sa partenaire, peut s'inscrire dans une logique de contribution à la carrière artistique parfois mise entre parenthèse par la femme au profit de ses évolutions professionnelles. Comme nous l'avons déjà évoqué, il est assez fréquent que les femmes s'effacent pour permettre à leur conjoint de se réaliser sur le plan professionnel. C'est le cas d'Anna, qui, à 20 ans, a fait le

choix de se marier et de suivre son mari dans les pays du Maghreb au détriment de la carrière de soliste qui se profilait pour elle à l'horizon. En agissant de la sorte, Anna respecte la priorité masculine. Dans un premier temps, elle s'investit pleinement dans la sphère familiale en devenant mère et en déchargeant son mari de toute contrainte ménagère, afin qu'il puisse se consacrer uniquement à ses tâches professionnelles. Puis, progressivement, elle décide de revenir à la danse et devient professeur en Algérie dans un conservatoire français tombé en désuétude. De fil en aiguille, elle développe l'institution et lors de son départ pour le Maroc, celle-ci comptait près de 250 élèves. Ensuite, au Maroc, les opportunités pour travailler dans la danse sont beaucoup plus rares et elle en profite pour avoir un deuxième enfant. Puis, il a fallu faire un choix : *« Soit on investissait dans une vie là-bas, soit on revenait en France. Personnellement, la vie dans les colonies ne me convenait pas trop...ça ne correspondait pas à ce que je voulais faire ! Donc le choix a été de revenir. Jacky est resté encore quelques temps et après, il a beaucoup voyagé dans le monde. Il était en déplacement quasiment tout le temps. Donc, moi, je me suis installée à Millau avec mes enfants et j'ai ouvert mon école de danse. J'avais enfin la possibilité de faire ce que j'avais toujours voulu faire. Bien sûr quand j'ai épousé Jacky, je savais que je serai amenée à aller vivre dans des pays où il n'y avait pas d'eau²⁴³ ! Mais j'étais jeune et j'avais envie de découvrir le monde surtout après l'enfermement politique²⁴⁴ que j'avais connu ! Mais là, c'était pour moi l'opportunité de mener ma danse comme je l'entendais ! En plus, je l'ai fait en toute liberté puisque, avec les revenus de Jacky, je n'avais pas besoin de travailler ! C'est un vrai privilège d'avoir un mari qui m'a permis de ne pas penser ma danse comme un travail. Dès le début j'ai pu partir sur des projets complètement fous parce que je me sentais soutenue ! Il n'y avait que l'artistique qui comptait pour moi ! Et je reconnais que c'est une facilité et je ne peux pas en vouloir aux gens qui ne fonctionnent pas comme moi, car j'ai bien conscience qu'il faut vivre ! »*

Les propos d'Anna mettent donc en évidence le rôle de son mari dans sa réorientation professionnelle, mais livrent également des éléments sur la négociation au sein du couple. Si elle a mis sa carrière entre parenthèse pour soutenir l'investissement professionnel de son mari, elle a également pu bénéficier de son capital économique par la suite pour s'engager dans une activité artistique sur le mode de la vocation. Débarrassée de toutes contraintes financières, elle se consacre à la création et développe des projets multiculturels sur la ville et la région. Ainsi, le conjoint, en soutenant le réinvestissement dans un projet artistique, tend à

²⁴³ Le mari d'Anna est hydrogéologue et dans les années 70, il est donc amené à se déplacer essentiellement dans des territoires où l'exploitation de l'eau n'est pas encore évidente.

²⁴⁴ Anna est née à Zagreb et elle a passé les 20 premières années de sa vie sous le régime politique communiste soviétique.

nuancer la notion de sacrifice qui pourrait découler de l'asservissement de la femme au développement de son activité professionnelle.

Nous pouvons également relever, qu'en subventionnant un projet de reconversion artistique, le conjoint qui occupe une position sociale élevée va alors profiter du statut professionnel de sa partenaire. En effet, dans un certain milieu social privilégié, les caractéristiques sociales mais aussi corporelles sont un élément essentiel à la reconnaissance par ses pairs. Or, la danseuse ou plus largement l'artiste, apporte en ce sens une valorisation à son conjoint. Les travaux de F. de Singly précisent que, dans le couple, la valeur de l'homme se modifie en fonction du patrimoine féminin expliquant ainsi que les prétentions matrimoniales des hommes socialement bien dotés concernent la plupart du temps une femme possédant une excellence esthétique. La beauté représente un attribut féminin important et constitue en ce sens un véritable capital. Or, par le travail incessant du corps, les danseuses ont acquis une plastique irréprochable correspondant aux codes esthétiques de la classe sociale dominante. En mobilisant ce capital corporel, les danseuses s'engagent donc assez fréquemment dans des relations amoureuses avec des partenaires d'un certain niveau social, avec pour rôle essentiel de montrer la valeur du couple sur le plan esthétique et en assurer le fonctionnement harmonieux. Par exemple, Stéphanie est l'épouse d'un directeur commercial dans un laboratoire pharmaceutique. Par ses fonctions, il est souvent amené à participer à des dîners d'affaires, des galas, etc. Or, celui-ci apprécie d'être accompagné par sa femme lors de ses situations de représentation où les apparences jouent un rôle fondamental²⁴⁵. Au cours de l'entretien, Stéphanie décrit son rôle lors de ces soirées sur le mode de la plaisanterie : « *Ca fait 13 ans que nous sommes ensemble avec Stéphane mais il n'adhère pas forcément à ce milieu. Par contre, il aime bien me sortir et dire que je suis danseuse lors de ces soirées de labo ! Je présente plutôt bien, je peux tenir une conversation... bref, je joue mon rôle de plante verte à merveille (rires)* »

En accompagnant son mari dans ces situations professionnelles, Stéphanie intervient d'une certaine façon dans ses affaires. Elle contribue notamment à promouvoir l'image de son partenaire. Ainsi, en favorisant le maintien d'une activité en lien avec le monde artistique, l'homme continue de bénéficier des caractéristiques esthétiques de sa partenaire, mais également de ses qualités relationnelles qui font aussi de la femme une pourvoyeuse de

²⁴⁵ Il est intéressant de souligner que ce principe de l'accompagnement des hommes à la position sociale prestigieuse par une danseuse était déjà une coutume au XVIII^{ème} dans les salons. En effet, il était commun d'entretenir une « fille de l'Opéra » et de l'exhiber à son bras lors de soirées mondaines.

capital. C'est donc ce travail peu visible qui va élargir la surface sociale du couple et venir rentabiliser la dualité conjugale.

En outre, nous pouvons préciser que, si un partenaire issu de classe sociale élevée tend à favoriser le réinvestissement de la vocation initiale dans le monde des arts, il peut également contribuer à la construction d'un nouveau projet professionnel chez la danseuse notamment en valorisant les ressources acquises dans le cadre du travail du corps, et qui correspondrait à une réelle progression sociale. Ce processus s'observe de façon très claire dans la trajectoire de Silvia évoquée dans la partie précédente. Inscrite dans une logique d'augmentation de son capital scolaire, Silvia suit des études supérieures dans le cadre du CNAM. Lorsqu'elle rencontre son conjoint, lui-même maître de conférences en ergonomie dans l'institution, elle s'engage dans le même domaine professionnel sous ses encouragements. Cependant, exerçant encore son activité d'interprète, elle ne peut se consacrer à cette formation et se trouve rapidement confrontée aux exigences d'un niveau bac + 4 et notamment celles du stage en entreprise. Mais tant qu'elle est en couple avec son partenaire, elle persiste dans cette voie en assénant un discours fortement empreint de détermination. Elle avoue aborder sereinement la fin de sa carrière grâce à ce projet professionnel qu'elle vit comme le réinvestissement partiel de ses ressources chorégraphiques. Lui-même, lors d'une rencontre, insiste sur les qualités de Silvia, son expérience de danseuse pour la conforter dans ce choix de reconversion. Nous pouvons dès lors supposer que l'homme à fort capital culturel et occupant une position confortable dans la hiérarchie des professions peut constituer une « ressource de mobilité » pour la femme déjà bien dotée scolairement. Réconfortée par la présence de son compagnon, Silvia s'inscrit dans une logique d'ascension sociale par rapport à son activité d'interprète. En se mettant en couple avec un maître de conférences en ergonomie, elle profite de son niveau de vie, mais également de son capital culturel qui contribue à enrichir le sien. Mais lorsque le couple se sépare, le discours de Silvia se modifie radicalement. L'assurance quant à son avenir a totalement disparu laissant place à des doutes et à une complète remise en question des projets professionnels : *« Cela fait maintenant 7 ans que je suis des cours du soir au CNAM et je me rends compte qu'il faut pouvoir se consacrer au diplôme. Or, moi, pour l'instant, vu ma situation, il faut que je travaille. Je n'ai aucune sécurité ! Si j'arrête la danse, je n'ai plus rien ! Depuis que je me suis séparée, je vois bien que je n'ai plus personne sur qui m'appuyer ! Aujourd'hui, je ne sais vraiment pas ce que je veux faire... ce n'est même pas sûr que je finisse mon diplôme. En plus, j'ai acheté un appartement il y a deux ans, et j'ai donc un crédit sur le dos. Si j'arrête le Capitole, je ne pense pas trouver une profession où je gagne*

aussi bien ma vie ! A ce jour, je ne peux compter que sur moi... et vraiment je ne sais plus quoi faire ! Donc pour le moment je continue ce que je fais le mieux : je danse ! »

Rassurée et encouragée par la présence d'un conjoint bien doté, elle pouvait s'engager dans une nouvelle profession sans crainte du déclassement social. Aujourd'hui, l'absence de conjoint l'empêche de quitter la sphère artistique qui constitue certes une source sûre de revenus, mais qui lui permet également de préserver une identité sociale prestigieuse. Les éléments de cette trajectoire mettent donc en évidence le rôle que peut jouer le conjoint dans le réinvestissement d'une profession répondant à une logique d'ascension sociale dans un contexte extérieur à la danse. Dans le cas de John, nous pouvons retrouver certaines similitudes. Certes, John est jeune (24 ans) et plutôt en début de carrière, mais nous pouvons noter dans son discours l'influence de son conjoint médecin généraliste : *« Je ne pense pas à la reconversion tous les jours mais ça m'arrive... ce sont surtout des situations... par exemple, avec Lorenzo qui vient de passer maître de ballet. L'autre jour, on buvait un pot en ville et on a donc parlé de l'après danse ! Et puis, moi, mon conjoint n'est pas du tout dans le monde de la danse, alors des fois il m'en parle. En fait, je me verrai bien kiné, ça m'a toujours plu ! Il faut dire que le corps, je le connais plutôt bien (rires) et puis mon copain m'a dit qu'il pouvait m'aider. C'est vrai que je lui pose souvent des questions sur le métier, les maladies, la formation... Ca aide d'avoir une personne dans le domaine, ça m'inspire un peu plus confiance ! Parce que pour faire kiné, il faudrait que je fasse des études, et ça, ce n'est pas gagné ! Alors il me rassure comme il peut et il me promet qu'il m'aidera à bûcher... bon, on n'en est pas encore là, mais je me dis que ce serait un beau projet ! »*

Les projets de John ne sont pour le moment que pure spéculation, mais nous pouvons tout de même souligner que son choix actuel se porte sur une profession médicale alors que son conjoint est lui-même de ce milieu professionnel. Il semblerait donc que le partenaire, lorsqu'il appartient à une classe sociale élevée à fort capital culturel, au-delà de la dimension financière qu'il peut assurer au moment de la transition professionnelle représente une ressource culturelle mobilisable afin de construire un projet de reconversion vécu sur le mode de l'ascension sociale par l'interprète.

Enfin, parmi les personnes interrogées, nous pouvons identifier un faible pourcentage de couples ne correspondant pas au principe d'homogamie évoqué précédemment. Or, il semblerait que cela ait une incidence sur les carrières des danseuses. En effet, nous observons que lorsque les professions des conjoints relèvent plutôt de la classe moyenne voire populaire, le processus de reconversion intervient de façon plus précoce et que la réorientation

professionnelle des danseuses concerne davantage des domaines administratifs (secrétariat, gestion administrative). Face aux difficultés professionnelles ainsi qu'au mode de vie décalé de l'artiste, le conjoint totalement extérieur à ce milieu va plutôt encourager une sortie du métier au profit d'une profession qu'il jugera stable et correspondant aux attentes féminines. Nous soulignerons à ce propos qu'il existe une forte adéquation entre la présence féminine croissante dans les emplois salariés du tertiaire et les tâches qu'elles y réalisent, proches de celles effectuées dans le cadre familial. En même temps, nous assistons à une assignation traditionnelle de la femme à la sphère domestique et à l'éducation des enfants. Contrairement à leurs homologues qui ont poursuivi leur carrière d'interprète, ces femmes cumulent pour la plupart vie familiale et vie professionnelle. Elles ont toutes deux ou trois enfants et insistent sur l'importance d'avoir un emploi du temps conciliable avec leur éducation et la gestion des tâches domestiques. Ainsi, nous pouvons faire l'hypothèse qu'un conjoint dépourvu de capital culturel ne peut pas favoriser le réinvestissement de la vocation artistique initiale. Au contraire, la réorientation professionnelle passe inévitablement par le deuil du statut d'artiste et des conditions de vie qui y sont associées.

Dans cette partie, nous avons donc pu analyser le rôle essentiel que joue le conjoint au moment de la sortie du métier. Selon son capital économique, mais surtout selon son capital culturel, il représente une ressource mobilisable pour l'artiste interprète en fin de carrière. Cependant, s'il s'investit de la sorte dans le processus de reconversion c'est que le mariage repose sur une négociation permanente entre les capitaux de l'homme et de la femme. Ainsi, en passant d'une activité professionnelle à l'autre, en changeant de statut et en modifiant donc son identité sociale, la danseuse va venir bousculer l'équilibre existant au sein du couple, entraînant alors à une redéfinition des rôles de chacun. Autrement dit, si la sortie du métier implique un travail de questionnement et de réinvestissement de la vocation initiale, elle impose aussi une renégociation des rapports de force au sein du couple.

3.2. Etre mère : un nouveau rôle dans la Carrière

Si le mariage peut être analysé distinctement du point de vue de ses placements et de ses rendements pour les hommes et pour les femmes, un autre marqueur de différence doit être pris en considération : la présence ou non d'enfants dans le couple, notamment du fait des inégalités de prise en charge qui en découlent. Les différents travaux sur le genre s'accordent à montrer que la femme mariée, qu'elle soit en activité ou non, passe cinq fois plus de temps avec ses enfants que son époux et que les préoccupations familiales pénètrent souvent la

sphère professionnelle. Or, dans le cadre de cette recherche, nous pouvons nous interroger sur l'existence d'une conciliation entre maternité et profession artistique. En effet, comme nous l'avons précisé à maintes reprises, l'engagement professionnel dans la danse est exclusif et souvent incompatible avec la sphère familiale, plus particulièrement pour les femmes qui incorporent au fil de la formation des normes aux antipodes des codes sociaux féminins. En outre, le mode de vie imposé par les modalités professionnelles artistiques met en évidence le décalage potentiel avec la gestion d'une vie de famille rythmée par les obligations de mise en conformité qu'impose l'éducation des enfants. Donc, dans un premier temps, ces éléments nous amèneraient plutôt à conclure à une inadéquation entre la maternité et la carrière professionnelle de danseuse interprète. Pourtant, parmi les femmes rencontrées, certaines poursuivent leur activité professionnelle tout en ayant fait le choix d'assumer un nouveau rôle social : celui de la mère. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur la construction et la place que va venir occuper cette nouvelle identité sociale par rapport à celle de danseuse interprète. Quel est donc ce processus à l'œuvre qui permet un investissement dans la sphère familiale en parallèle de l'engagement corps et âme, condition *sine qua non* de l'identité artistique ?

A. Un investissement dans la sphère familiale difficilement compatible avec l'engagement artistique

L'enquête du Département des études, de la prospective et des statistiques sur la population des danseurs dirigée par J. Rannou et I. Roharik²⁴⁶ souligne que lorsqu'ils vivent en couple, les permanents sont plus nombreux que les intermittents à ne pas avoir d'enfants. En effet, la proportion des couples sans enfant s'élève à 43% chez les intermittents et à 70% pour les permanents. A titre comparatif, moins d'un couple de comédiens sur trois vit sans enfant et au sein des catégories supérieures, on ne trouve plus qu'un couple sans enfant sur quatre. Donc, globalement, les danseurs et notamment les permanents sont peu nombreux à avoir des enfants (moins d'un danseur sur cinq vit avec au moins un enfant) et quand ils en ont, ils constituent plutôt des familles de petite taille (dans les deux tiers des cas, il n'y a qu'un enfant unique). En outre, l'étude précise que la majorité des danseuses ont des enfants plutôt à la fin de leur carrière d'interprètes (vers 35-39 ans) tentant ainsi de reporter au maximum les difficultés d'emploi liées à la maternité. Pourtant, certaines danseuses, essentiellement celles qui composent le corps de ballet, parviennent à mener de concert une vie familiale avec des enfants et une activité professionnelle. Nous pouvons alors supposer que selon la position

²⁴⁶ J. Rannou et I. Roharik, *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, op. cit., p.121-122.

hiérarchique tenue par la danseuse mais également en fonction de ses opportunités d'évolution, l'investissement dans la sphère familiale va considérablement fluctuer. Nous insisterons donc sur la place de la maternité dans ces carrières chorégraphiques et nous essaierons de comprendre plus précisément la construction de ce nouveau statut social a priori contradictoire avec les représentations communément partagées de la danseuse.

« Avoir des enfants, c'est plutôt mal vu dans la plupart des compagnies classiques ! Finalement, on est resté encore très proche de cette image traditionnelle de la danseuse qui rentre dans le métier comme une bonne sœur rentre au couvent ! (rires) Heureusement, les choses changent petit à petit ! A l'époque de nos professeurs, c'était vraiment impensable d'avoir des enfants alors qu'on dansait encore ! D'ailleurs, elles n'arrêtaient pas de nous le rabâcher ! » [Amélia, ancienne soliste aujourd'hui professeur de danse dans un CNR, mère d'une petite fille de 7 ans]

Cet extrait d'entretien est particulièrement significatif du travail d'imposition des différentes institutions de la danse classique que l'on retrouve également dans la construction de cette féminité excluant totalement la place de la maternité. En outre, la référence au couvent n'est pas sans rappeler les travaux de C. Suaud sur la vocation sacerdotale et le travail sur le corps qu'elle demande afin de pouvoir passer du monde profane au monde sacré. Dans les différents entretiens, nous retrouvons cette revendication d'accomplissement total au travers d'un métier passion qui implique de sacrifier des modes de fonctionnement communément partagés. Cette vocation artistique semble donc nécessiter pour les filles une reconstruction de leur identité de genre qui va leur permettre de s'élever au rang de l'élite. Durant la formation, la jeune danseuse intériorise des normes corporelles sévères qui vont à l'encontre du développement des caractères sexués d'une jeune fille. Lors des examens de fin d'année, les professeurs évaluent, certes les capacités techniques et expressives des apprenties, mais ils sont également très vigilants quant au respect des « bonnes proportions » indispensables pour pouvoir présenter un corps harmonieux. Ainsi, elles préconisent plutôt une apparence androgyne, favorisée par une absence de poitrine, des hanches non marquées, des fesses peu rebondies et une musculature sèche mais visible. Autrement dit, le corps de la danseuse, tel qu'il est exigé par les institutions ne présente que peu de caractéristiques féminines, allant même, assez fréquemment, jusqu'à une aménorrhée complète de ces jeunes filles. En incorporant ces normes, les danseuses se façonnent alors une identité féminine différente où la fonction de reproduction et donc de maternité semblent totalement bannies. Par la suite, cette intériorisation se trouve retraduite sous forme d'un choix volontaire et parfaitement assumé dans le cadre de carrières prestigieuses. Marie, ancienne danseuse étoile de l'Opéra, distingue

très nettement le rapport à la maternité selon le grade occupé par la danseuse et ses perspectives d'avenir : « *De nos jours, on voit de plus en plus de danseuses avec des enfants, mais bon, ça dépend du potentiel que l'on a ! Si on se destine à une carrière de soliste, il vaut mieux de ne pas être maman trop tôt ! Après, il y a celles qui ont compris qu'elles ne progresseraient pas plus et qui vivent leur vie de femme tout en dansant ! Moi, je l'ai vécue tardivement puisque j'ai fait passer ma carrière avant. Mais bon, en même temps, je suis restée longtemps célibataire !* » Certaines danseuses, et plus particulièrement les solistes, conçoivent donc le refus ou le report du rôle maternel comme l'envers de leur projet de carrière professionnelle. Silvia, par exemple, souligne très « naturellement » qu'il est impensable pour elle d'espérer revenir au plus haut niveau après une grossesse : « *Avoir des enfants, je commence à y penser, mais pour le moment, je ne me vois pas m'arrêter neuf mois et reprendre juste après comme si de rien n'était ! Je sais pertinemment que ce ne sera pas pareil et je n'ai aucune envie de revenir pour constater que je n'ai plus le même niveau qu'avant ! Le jour où j'aurai des enfants, c'est que ma carrière sera belle et bien terminée !* »

La maternité est alors vécue par ces danseuses comme une contrainte supplémentaire qui pourrait remettre en question l'investissement dont elles ont fait preuve au fil de leur carrière ainsi que la position sociale prestigieuse qu'elles ont acquis par son intermédiaire. De plus, nous relevons dans les discours de ces solistes, le souci de préserver leur corps intact, condition nécessaire pour obtenir et/ou garder son emploi dans un marché du travail soumis à de fortes concurrences aussi bien sur le plan technique que plastique. Cette préoccupation du « corps parfait » chez la danseuse soliste peut donc avoir pour conséquence l'arrivée tardive de la première grossesse, voire son refus définitif. A 41 ans, Marie est tombée enceinte, soit un an avant sa date anniversaire qui marquerait son départ officiel de l'Opéra de Paris. Au cours de l'entretien, elle revient sur les conditions de sa maternité en soulignant par la suite les difficultés dues à l'obligation d'assurer dans un bref délai son spectacle d'adieu : « *Dès que j'ai su que j'étais enceinte, je me suis arrêtée de danser ! A 41 ans, je n'allais pas m'accrocher à mes chaussons ! J'avais vraiment envie de vivre pleinement et surtout sereinement ma grossesse. J'en ai bien profité ! Par contre, après l'accouchement ça a été un peu plus dur ! Heureusement, le premier spectacle, c'était du contemporain, donc c'était plus facile, il n'y avait pas les pointes et tout ça ! La reprise n'exigeait pas de moi une ligne hyper académique ! Bon, c'est sûr, il y a des petits bouleversements...on a des petits inconforts, les choses doivent se remettre en place ! Même si ça ne revient jamais comme avant ! Et après ce spectacle par contre, il a fallu que je retrouve ma ligne de danseuse idéale puisque mon ballet d'adieu c'était Roméo et Juliette !* »

Les propos de Marie viennent donc illustrer cette opposition faite entre le corps de la danseuse et le corps de la femme qui peut donner la vie. Le maintien de ce corps parfait, outil de travail de l'interprète, passe inévitablement par une rupture avec le modèle traditionnel de la femme dans nos sociétés. Mais quand la carrière touche à sa fin, nous assistons chez certaines solistes à un réinvestissement de la sphère familiale jusque-là complètement ignorée. En nous appuyant sur les travaux de E.C Hughes²⁴⁷, nous pouvons faire l'hypothèse que la naissance d'un enfant peut être envisagée comme un rite de passage qui assigne à la danseuse le rôle de mère, responsable d'élever ses enfants et d'en faire des membres honorables de la communauté.

Mais, si les solistes se consacrent corps et âme à leur carrière professionnelle, reniant ainsi tout investissement dans la sphère familiale, nous avons pu observer que certaines danseuses ayant atteint leurs limites artistiques redéfinissent les contours de leur engagement afin de pouvoir concilier danse et maternité. Si cette configuration paraissait impensable il y a dix ans, c'est aujourd'hui un modèle qui tend peu à peu à se répandre, même s'il demeure encore marginal. Comme nous l'avons précédemment développé, l'engagement dans la carrière suppose de la part de l'interprète un investissement total, difficilement compatible avec le modèle familial traditionnel. Ainsi, les danseurs et en particulier les femmes se trouvent en rupture avec les codes et les normes qui régissent nos sociétés occidentales²⁴⁸. Suivant ce constat, nous pouvons alors supposer que la volonté de mener de front les deux activités nécessite une remise en question de la vocation initiale. Mais quelles sont les conditions qui vont autoriser ce questionnement de la croyance et permettre ainsi d'ouvrir une brèche dans cet enfermement symbolique élaboré et entretenu par les différentes institutions de la danse ? Pour bien analyser ce processus, nous nous appuierons sur la trajectoire de Stéphanie qui illustre parfaitement la construction de cette articulation activité artistique/ activité familiale reposant essentiellement sur la corrélation de deux facteurs : l'absence de progression professionnelle et la situation de son mari.

En effet, dans un premier temps, il semble intéressant de préciser que la carrière de Stéphanie n'est jalonnée d'aucune évolution objective au sein du ballet qu'elle a intégré voilà maintenant près de quinze ans. Rentrée dans le corps de ballet à l'âge de 17 ans, elle occupe à

²⁴⁷ E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit. p. 166

²⁴⁸ Nous retrouvons quelques similitudes entre l'engagement des danseuses dans leur carrière et celui des femmes qui s'engagent dans des professions supérieures, comme si l'ambition professionnelle féminine devait exclure obligatoirement tout investissement dans la sphère familiale, à l'inverse de l'homme pour qui, au contraire, il serait une valeur sociale ajoutée (C. Marry, *Les femmes ingénieurs, une révolution respectueuse*, Belin, Paris, 2004).

ce jour les mêmes fonctions même si elle se voit confier de manière très ponctuelle quelques petits solos dans des pièces classiques : *« Ce n'est pas parce que tu as 15 ans de boîte qu'on te donne des rôles non ! Par contre, on te fait plus confiance dans le sens où on connaît ton travail. On sait de quoi tu es capable, là où on peut te mettre...J'ai fait quelques petits solos mais bon, la vie, encore une fois, a fait que je n'étais pas branchée là-dessus et j'ai plutôt fait du corps de ballet. Mais de toute manière, ça correspond plus à ma mentalité ! Je crois que c'est mon plus gros défaut, je ne suis pas du tout ambitieuse dans mon boulot, donc le petit truc qu'on me donnait me suffisait largement ! Et puis, avec le temps...j'aurai peut-être dû le faire à 20 ans, mais bon, je me suis installée dans ce confort du corps de ballet et puis j'ai décidé d'avoir des enfants et là, je n'avais plus la même vision des choses...Je me suis aperçue que j'avais un métier qui finalement me plaisait et me permettait de tout lier ! Je commence à 10h donc je peux amener les filles à l'école et je suis là à 17h pour aller les chercher ! Pour moi, c'est largement suffisant ! »*

Les propos de Stéphanie mettent en évidence ce remaniement de la vocation initiale et ses conséquences sur la façon d'envisager la profession d'interprète. D'une profession d'exception, elle fait un métier composé de routines qui lui offre la possibilité de s'investir dans l'éducation de ses deux filles. Dans la description que Stéphanie donne de son activité professionnelle, nous retrouvons principalement des éléments relevant de la gestion quotidienne. Alors que les artistes revendiquent un emploi du temps hors du commun, Stéphanie, elle, souligne l'extrême régularité des horaires et leur répartition similaire d'une semaine à l'autre, rapprochant l'organisation des répétitions du mode de fonctionnement de l'administration bureaucratique. Elle déconstruit ainsi tout le discours vocationnel qui contribue à façonner l'identité artistique, laissant supposer une remise en question complète de la croyance initiale. L'activité artistique est donc devenue une activité routinière assimilée à n'importe quel métier c'est-à-dire assurant un revenu, une vie sociale, un statut professionnel et autorisant une bonne gestion familiale. En outre, il semble également pertinent de relever que Stéphanie reconstruit totalement son discours à propos de son investissement dans la danse qu'elle amoindrit au profit de son implication dans la sphère familiale. Par exemple, elle tente d'expliquer son absence de progression par son « goût » pour le travail de corps de ballet ainsi que par des traits de caractère, tels que le manque d'ambition. Nous pouvons alors avancer l'idée que la manière dont Stéphanie sa situation repose sur l'intériorisation non seulement des normes de l'institution, mais également des codes sociaux relatifs à la situation professionnelle de son mari qui auront tendance à

valoriser l'activité rémunérée masculine et à favoriser l'investissement de la femme dans le cadre privé.

Le rôle de son conjoint représente donc le second facteur à prendre en considération dans sa trajectoire. En effet, directeur commercial dans un laboratoire pharmaceutique important, il jouit d'une position socio-économique élevée qui lui permet d'assurer un bon niveau de vie à sa famille, remplissant ainsi parfaitement ses fonctions de pourvoyeur de revenus²⁴⁹. Par conséquent, par le biais du mariage, Stéphanie profite directement de ce capital qui vient la conforter dans un rapport accessoire à l'activité professionnelle. N'ayant pas besoin financièrement de travailler, elle perçoit la danse comme une rentrée complémentaire d'argent autorisant un certain confort dans le style de vie. Dès lors, en se recentrant davantage sur la sphère privée et en déchargeant son conjoint des travaux subalternes, Stéphanie contribue au bon déroulement de la carrière de son mari en protégeant sa valeur voire en l'améliorant.

En outre, son mari n'appartient absolument pas au monde artistique et fait preuve d'une certaine incompréhension face à ce mode de fonctionnement : *« Et puis, moi, je ne suis pas mariée à un danseur ! Je me suis mariée avec un gars qui a conscience du boulot ou plutôt de la difficulté du boulot ! Il n'est pas dans ce monde irréel, un peu fantasque où même si tu travailles, finalement, tu t'amuses bien ! Donc, il est toujours là pour me tenir en garde ! Un peut trop à mon goût d'ailleurs ! Il a toujours la crainte du lendemain. Souvent, il me dit que je vis au pays de Candy ! »*

La méconnaissance du milieu artistique entraîne donc une vision réductrice de la part du conjoint qui ne perçoit pas le métier d'interprète comme une profession à part entière. De plus, il semble assez peu investi dans les activités de sa femme puisqu'il ne vient que rarement la voir sur scène et qu'il n'aborde son monde que pour la prévenir de l'instabilité de ce milieu : *« Il est venu quelques fois me voir, mais maintenant, il estime qu'il a fait le tour de la question ! C'est comme ça, je trouve ça un peu dommage, mais ça ne me perturbe pas plus ! Il n'adhère pas à ce milieu ! Du coup, lorsque je rentre, je n'en parle pas vraiment, je ne vais pas le saouler avec les problèmes d'ampoule, de distribution etc. C'est comme un boulot quelconque, je finis ma journée et je tourne la page ! Je ne suis pas sans cesse en train de parler de ça. Peut-être que quand ce sera fini, il regrettera de ne pas en avoir plus profité, mais c'est comme ça ! »*

²⁴⁹ F. de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée*, op. cit.

Les propos de Stéphanie mettent en évidence le réel manque d'investissement du conjoint dans sa profession d'interprète qui va progressivement se traduire par un abandon du discours artistique au profit du soutien qu'elle peut représenter dans la carrière de son mari.

Le cumul de ces deux facteurs aura donc pour principale conséquence, l'érosion de la vocation initiale qui autorisera alors le réinvestissement d'une nouvelle sphère sociale : la famille. La danse prend alors des allures de métier quelconque avec pour principale qualité de permettre une bonne gestion de la sphère privée. Ainsi, Stéphanie rentre en conformité avec le fonctionnement social qui valorise à ce jour l'activité rémunérée masculine et qui naturalise l'investissement féminin dans l'éducation des enfants : *« Oui, il est présent mais il a quand même son boulot qui est assez prenant ! Quand par exemple, il doit être au bloc à 8h, c'est sûr, qu'il ne peut pas amener les filles à l'école quand je suis en tournée. Mais comme j'ai une sœur de ma mère qui est sur Toulouse, il arrive qu'elle vienne pour les gérer. Après, on a une répartition des tâches : je m'occupe plus des filles que lui, mais dès qu'il peut le soir, j'ai le repas prêt et la table de mise...Mais bon, ce n'est pas évident pour lui car les journées sont bien remplies. Moi, j'ai de la chance, par exemple demain, je finis ma journée à 16h maxi ! Donc j'ai du temps pour que tout soit bien à la maison ! »*

Stéphanie s'efface donc professionnellement au profit de son mari et les tâches relevant de la sphère familiale deviennent peu à peu son activité principale au détriment de la danse qui se transforme de fait en activité accessoire. En effet, comme le mettent en évidence les différents travaux sur le genre, il semble socialement plus facile pour une femme d'aménager son temps de travail afin d'accorder plus de temps aux enfants que pour l'homme qui trouve dans son métier un espace où réaliser ses désirs de pouvoir, de reconnaissance et donc de domination. Cependant, il est intéressant de préciser que cet investissement masculin dans le monde du travail n'est rendu possible que par l'investissement plus ou moins volontaire de la femme dans la sphère domestique.

Enfin, l'investissement dans la sphère familiale et plus particulièrement l'engagement dans la maternité semble parfois répondre à une absence de possibilités professionnelles ponctuelle ou prolongée chez la danseuse interprète. Par exemple, la difficulté à trouver un emploi et l'instabilité professionnelle que cela génère peut entraîner l'érosion de la vocation et par-là même une remise en question de cet engagement que représente le choix d'une carrière artistique. Durant ces phases de doute, vient alors s'ajouter la perte d'un statut prestigieux assortie d'une perception du déclassement social qui peuvent parfois engendrer un arrêt définitif de la profession et une réorientation visant des domaines extérieurs au monde de la

danse ou du spectacle. De plus, il semble intéressant de souligner que ces reconversions s'accompagnent pour la plupart d'un investissement important dans la sphère familiale. Dans les trajectoires étudiées se trouvent ainsi souvent corrélés l'absence d'opportunités professionnelles, l'entrée dans le mariage et le réinvestissement d'une nouvelle activité professionnelle. Or, les danseuses s'inscrivant dans cette réorganisation sociale et identitaire sont, pour la grande majorité, en couple avec un homme extérieur au domaine artistique mais pouvant appartenir à des classes sociales bien différentes. Cependant, selon leur positionnement social et plus particulièrement selon leur capital culturel, il semblerait que l'investissement de la femme dans la sphère domestique soit plus ou moins en contradiction avec la reprise ultérieure d'une activité professionnelle artistique. En effet, nous observons que les conjoints, faiblement dotés en capital culturel, ont tendance à nourrir un réel scepticisme face à la profession de leur partenaire et à ne pas soutenir leur projet artistique quand commencent à poindre les difficultés. Selon un modèle familial traditionnel, ils vont alors les encourager à s'investir dans un domaine professionnel en accord avec les représentations sociales du travail féminin reproduisant ainsi un schéma plus commun du couple et donc de la famille. Dans ce cadre-là, les danseuses qui abandonnent leur activité professionnelle pour intégrer un domaine professionnel tel que l'administration et le secrétariat ou pour se consacrer à la sphère familiale s'engagent également dans la voie de la maternité. Les trajectoires d'Emilie (fonctionnaire administratif de police), Audrey (secrétaire) et Julie (Sans profession) citées dans le chapitre précédent, soulignent ce changement radical et surtout irréversible d'orientation s'accompagnant d'un fort investissement dans la sphère privée. En effet, elles ont eu, toutes les trois, leur premier enfant durant la période de transition entre la fin de la carrière d'interprète et leur nouvelle profession. F. de Singly précise que le coût professionnel de l'enfant est beaucoup plus fort pour la mère que pour le père car les exigences sociales attachées à la maternité commandent souvent, un retrait, partiel ou total, du marché du travail pour la femme, alors qu'à l'inverse, l'engagement dans la paternité exige plutôt un engagement accru de l'homme dans la carrière qui doit s'absenter davantage de chez lui pour marquer son identité de père. Autrement dit, la vie domestique exige un surinvestissement professionnel de l'homme, contrepartie du sous-investissement professionnel de son épouse. Ainsi, en devenant mère, les danseuses dont les conjoints sont sur un modèle de reproduction de l'ordre social établi, mettent définitivement un terme à leur carrière artistique. Nous pouvons alors supposer que la maternité symbolise pour ces femmes le retour à une identité féminine commune et donc à une vie « normale », à l'image de certains rites de passage. La transformation du corps pendant la grossesse et ses

conséquences sont alors mises en avant pour justifier, en partie, l'arrêt de la profession : *« Comme c'était de plus en plus difficile d'être prise sur une audition, on a décidé avec mon mari d'avoir notre premier enfant. Après j'étais toujours à temps de voir comment ça se passe... Et puis, finalement je n'ai jamais repris ! Mon corps n'était plus le même et je ne parvenais pas à retrouver mes sensations ! Mon esprit était également occupé par autre chose ! Quand on devient mère, on s'aperçoit qu'on est obligé de penser à autre chose qu'à nous-même ! On est moins centrée sur notre petit nombril ! Du coup, j'ai décidé de me former au secrétariat pour avoir des horaires conformes aux exigences de la vie familiale. »* [Audrey]

Pour ces trois anciennes danseuses, la vie familiale a donc pris le pas sur la carrière d'interprète et a représenté une voie de reconversion possible, qu'elle soit associée ou non à l'investissement d'une nouvelle profession. La maternité leur a permis de reconstruire plus aisément une nouvelle identité féminine jusque-là reniée par l'engagement corps et âme que nécessitait leur activité d'interprète classique.

Pourtant, dans certains cas, certainement plus rares, la maternité ne rime pas forcément avec l'abandon définitif de la sphère artistique et peut même être envisagée comme une période de transition, voire de maturation. Anna s'est mariée jeune (20 ans) et a fait le choix de suivre son mari dans ses déplacements professionnels, mettant par conséquent, sa carrière d'interprète entre parenthèses. En effet, durant les premières années de leur mariage, ils s'installeront en Tunisie, puis en Algérie et enfin au Maroc avant de revenir en France. Dans un premier temps, Anna pensait pouvoir trouver un emploi dans la danse n'importe où, mais la Tunisie ne lui offrait aucune opportunité professionnelle. C'est alors qu'elle fait le choix de se consacrer à sa famille et d'avoir son premier enfant : *« A Tunis, j'ai eu ma première fille que je ne pensais jamais avoir ! Quand tu dances, tu ne peux pas envisager une seconde d'être mère ! Mais là, j'ai fait un autre choix de vie. Ma famille et donc les enfants, c'était important pour mon équilibre. Je comprends qu'on y renonce quand on est engagé pleinement dans la danse. Si j'avais continué de danser, je n'aurai certainement pas eu d'enfants ! Tu sais, ça demande un investissement total, alors que quand tu enseignes non, c'est pour ça qu'ensuite, en Algérie je me suis mise à enseigner.*

Moi : *Tu n'as jamais regretté de ne plus danser, en plus si jeune ?*

Anna : *Si tu veux, j'ai tout quitté parce que j'étais amoureuse, mais je pensais sincèrement que je danserai toujours quelque part ! Et puis, finalement c'était plus compliqué... Avec ce choix de vie, je n'étais plus libre moi-même et le fait que mon mari ait choisi de voyager et*

que son métier l'amenait dans des pays où il n'y avait pas d'eau et donc pas développés, cela ne facilitait pas les choses ! A partir de là, j'ai donc choisi de mener ma danse autrement ! »

Afin de favoriser la carrière de son conjoint, Anna a interrompu sa carrière d'interprète du jour au lendemain et s'est investie dans la sphère familiale, donnant ainsi de la valeur à son couple et plus particulièrement à son mari. Cependant, par rapport aux trajectoires énoncées précédemment, Anna ne quitte pas le domaine artistique définitivement. Certes, elle arrête de danser déconstruisant ainsi son identité artistique avec tous les sacrifices sous-jacents, mais elle retravaillera par la suite sa vocation qui lui permettra de s'engager dans une nouvelle activité professionnelle en lien avec le monde de la danse. Cependant, malgré un réinvestissement dans le monde de la danse, nous pouvons relever dans ses propos, que son choix professionnel est guidé par les exigences de la vie familiale, s'éloignant ainsi du discours artistique par excellence qui renie cet attachement. A la différence d'Emilie, Audrey et Julie, le conjoint d'Anna, même s'il est extérieur au monde de la danse, appartient à une classe sociale élevée et présente un important capital culturel. Il est par ailleurs passionné de photographie et grand consommateur de produits culturels en tout genre (expositions, peinture, sculpture...). Il représente donc un soutien pour sa femme qui voit ses projets progressivement se réaliser grâce à lui. Au-delà de la dimension économique, le mari d'Anna contribue à valoriser son engagement dans le milieu artistique, lui présentant du monde, l'accompagnant à des spectacles et venant même apporter de l'aide sur les projets de création. Pour Anna, nous pouvons donc supposer que la maternité a, dans un premier temps, joué un rôle de substitut face à la perte d'un statut social prestigieux. Puis, une fois cette nouvelle identité féminine acquise, elle a pu, grâce au soutien de son environnement familial, revenir exercer dans un domaine qui lui est cher : la danse classique.

Enfin, un dernier élément qui distingue cet investissement dans la sphère privée des deux autres présentés précédemment, c'est le nombre d'enfants qui composent ces familles. L'étude du DEPS souligne que chez les danseurs, les familles sont majoritairement de petite taille : un seul enfant dans les deux tiers des cas, deux enfants pour le tiers restant et lorsqu'ils sont plus de deux, cela ne concerne que des situations statistiquement résiduelles. Or, si notre enquête de terrain corrobore ces données dans les deux catégories précédentes, nous pouvons relever que dans ce dernier profil, le nombre d'enfants par foyer est de trois, en sachant que plus le nombre d'enfants est important, plus le coût professionnel augmente pour la femme, qui tend à être progressivement dévaluée au profit de son mari. Cependant, si celui-ci bénéficie d'une dot scolaire importante et d'un certain capital culturel, il peut en faire

bénéficier sa partenaire qui deviendra alors son égale, comme c'est le cas pour Anna, à la différence d'Emilie, Audrey et Julie.

Comme nous venons de le voir avec les différentes trajectoires présentées dans cette partie, la maternité n'est pas envisagée de la même manière par toutes les danseuses. Si elle est en contradiction avec le modèle de l'excellence artistique classique, on s'aperçoit cependant, qu'elle est présente dans les esprits d'une grande majorité. Nombreuses sont celles qui revendiquent le désir de ne pas avoir d'enfant afin de se consacrer à leur carrière d'interprète. Mais si ce choix de vie vient dessiner une certaine image de la féminité, il semblerait qu'il s'émousse au fur et à mesure que la danseuse avance dans la carrière et que pèse sur elle le vieillissement social. Nous nous intéresserons donc plus particulièrement dans la dernière partie à cette reconstruction de l'identité féminine chez les danseuses engagées corps et âme et qui ont jusque-là renié le modèle féminin dominant dans lequel la maternité occupe une place prépondérante. Comment ces deux modèles vont-ils s'articuler dans une fin de carrière ?

B. De la séductrice à la mère : le rôle de la maternité dans le processus de reconversion

Ce que nous avons mis en évidence précédemment, c'est que pour espérer quitter le métier sans crainte du déclassement social, il est indispensable de faire le deuil du statut d'artiste qui conditionnait jusque-là les conditions d'existence des danseuses et leur style de vie. Ce statut prestigieux, façonné par les différentes institutions de la danse classique, compte de nombreuses caractéristiques dont notamment la construction d'une identité féminine spécifique pour ces filles engagées dès le plus jeune âge dans cette quête d'excellence et de reconnaissance. Le modèle féminin véhiculé dans ce monde artistique s'avère être en opposition avec le modèle dominant imposé par les hommes et repose sur des critères tels que la liberté dans le choix et le nombre des partenaires amoureux, le détachement complet par rapport aux tâches domestiques et aux contraintes familiales ou encore la permanence du rapport de séduction dans lequel s'inscrit la danseuse. Or, ces caractéristiques revendiquées par les interprètes elles-mêmes, symbolisent un idéal de jeunesse éternelle défiant le poids des ans. L'intemporalité semble être le maître mot dans la carrière d'une danseuse qui ne doit surtout pas laisser paraître le moindre signe de vieillissement. De plus, dans le cadre de ces professions artistiques, cette jeunesse est elle-même associée à l'idée d'insouciance, d'immédiateté qui bannissent les contraintes et les responsabilités d'une vie « normale ». Mais ce règne de la jeunesse éternelle est alors largement questionné par l'avancée dans l'âge

et la nécessité institutionnelle de penser un après-danse. Corrélativement à une prise de conscience d'un corps qui vieillit, nous allons retrouver dans les discours un sentiment de vieillissement social qui renvoie au désir d'enfant jusque-là refoulé au profit de la carrière. C'est ce qu'évoque Silvia qui, malgré ses 38 ans, poursuit son activité d'interprète en tant que soliste dans un ballet classique et décrit sa vision de la maternité : *« Aujourd'hui, c'est une chose à laquelle je commence à penser, notamment à cause de mon âge. Je sais que c'est déjà tard, mais avant ça ne me venait même pas à l'esprit ! Je ne vois pas comment j'aurai pu avoir un enfant entre les tournées, le peu de disponibilités... et puis j'étais jeune et pas vraiment stable dans mes relations ! Maintenant, j'en ai envie même si je sais que derrière, je ne reprendrai pas la danse ! »*

Dans cette évocation de la maternité, nous pouvons relever l'allusion de Silvia au calendrier social qui vient alors mettre en évidence le sentiment de vieillissement qui va être associé au fait d'envisager un réinvestissement dans la sphère familiale. C'est ainsi que l'érosion de la vocation initiale va permettre la construction d'une nouvelle identité féminine plus conforme aux codes sociaux en vigueur. La maternité semble alors envisagée comme une alternative au style de vie artistique reposant sur la jeunesse et l'insouciance. Elle constitue alors une opportunité pour ces danseuses de se repositionner en tant que femmes dans la société et d'envisager un projet de reconversion plutôt sociale que professionnelle. Ainsi, l'engagement dans la maternité au terme de la carrière représente pour certaines danseuses, essentiellement les solistes, un véritable choix de vie qui pourrait compenser la perte du statut d'artiste interprète. Marie le formule en ces termes : *« Je vis bien ma reconversion. Bien sûr, la scène me manque, mais j'ai ma vie privée ! J'aurai été toute seule et sans enfant, je crois que cela aurait été un peu plus compliqué à vivre, mais là, avec ma vie privée, ça s'équilibre plutôt bien ! »*

Nous pouvons donc en conclure que le rôle de mère peut venir supplanter celui de danseuse, en tentant de limiter les effets disqualifiant d'une sortie du marché qui peut s'avérer douloureuse.

Si pour certaines danseuses, l'engagement dans la maternité relève d'un processus de reconversion mûrement réfléchi, pour d'autres, devenir mère s'impose plus ou moins durant la carrière entraînant alors des conséquences non seulement en ce qui concerne l'investissement dans l'activité mais également sur la construction de l'après-danse. En effet, chez certaines solistes rencontrées, comme par exemple Amélia ou encore Christine la

grossesse est présentée comme un « accident biographique » survenu au cours de leur carrière :

« Ma grossesse n'était pas vraiment un choix, c'était plutôt un accident ! C'est marrant car je me souviens que juste avant d'être enceinte, j'ai eu cette crainte terrible de ne pas avoir d'enfant ! Sans doute que je devais avoir mon horloge biologique qui commençait à faire tic tac et ça commençait à devenir une grande angoisse ! Je me disais qu'après tout, j'étais bien trop égoïste pour avoir un enfant et que donc je terminerai comme une andouille, sans enfant, parce que je suis danseuse et du coup trop égoïste ! Mais je pense qu'il n'y a pas de hasard, à mon avis, d'une manière ou d'une autre, je pense que cette grossesse était préméditée ! »
[Amélia, 38 ans, une fille de 7 ans]

« Je suis tombée enceinte juste un an après avoir été prise dans la compagnie, c'était un accident, mais bon... C'était avec la bonne personne, c'était déjà ça même si je ne l'avais pas décidé ! La question s'est donc posée pour moi de savoir si c'était le bon moment ! Mais après discussion avec mon compagnon on en a conclu que ce n'était jamais le bon moment ! C'est vrai que je n'avais pas vraiment pensé à la maternité jusque-là, mais c'est arrivé ! Et c'est vrai qu'à partir de ce moment-là, j'ai quand même pris vachement de distance avec ce monde-là ! D'ailleurs chose étonnante, c'est qu'après ma grossesse, on a repris une pièce que j'avais dansée auparavant, et bien je ne l'ai pas du tout dansé de la même façon ! J'étais dans l'état de quelqu'un qui... pour qui c'était accessoire de danser ! » [Christine, 43 ans, une fille de 9 ans]

Finalement, qu'elle soit voulue ou non, cette grossesse vient remettre en question l'ordre établi notamment pour ces danseuses solistes. Si on les replace dans les trajectoires de façon objective, nous pouvons noter qu'elles surviennent lorsque la vocation initiale tend progressivement à s'émousser ou du moins à être questionnée, notamment lorsque l'avancée dans l'âge renvoie au vieillissement biologique qui peut présenter des conséquences irréversibles en terme de maternité. La maternité est alors décrite comme une opportunité permettant de pallier éventuellement une baisse de l'activité professionnelle et offrant des possibilités de « réinsertion sociale ²⁵⁰ » après plusieurs années passées dans un monde à part. Cependant, ce changement de statut peut comporter certaines difficultés pour ces danseuses qui doivent faire face, certes, à une recomposition de leur identité féminine mais également à

²⁵⁰ terme utilisé par Anne H. qui a profité de cette grossesse « pour reprendre pied dans le monde réel ».

une modification des regards sur celle-ci. Il s'agit pour elles de quitter ce monde où la séduction tient une place prépondérante (aussi bien auprès du public que des chorégraphes), érigeant la danseuse au rang de véritable objet de désir pour se glisser dans un modèle féminin plus traditionnel où la maternité revêt toute sa légitimité. Or, lorsque leur grossesse survient pendant leur carrière, les danseuses relèvent toutes le changement de regard que les autres professionnels portent sur elles :

« Physiquement j'ai bien récupéré de mes deux grossesses, mais là où tu galères un peu c'est parce que tu n'es plus considérée pareil ! Quand tu es maman, on ne te voit plus de la même façon dans la compagnie, dans le sens où tu n'es plus la petite fille malléable à laquelle on va dire : si tu veux le rôle, tu restes jusqu'à 18h ! On n'est plus dans le schéma des petites danseuses bien dociles auxquelles on peut dire n'importe quoi, n'importe comment, qui regarde ses cassettes le soir tout en recousant ses pointes ! Voilà ! » [Stéphanie, 33 ans]

Dans les yeux des employeurs, les contraintes de la grossesse et de la venue d'un enfant dans une carrière se doublent d'une remise en question totale de l'investissement de la danseuse. En devenant mère, c'est-à-dire en obtenant un nouveau statut social, la danseuse perd alors tout son crédit auprès du chorégraphe ou du directeur de la compagnie qui ne peut plus exercer sur elle sa domination.

« Personnellement je ne me suis pas posée de questions et je me souviens avoir dansé sur scène jusqu'à 6 mois de grossesse. Et puis, un jour, je suis arrivée sur le plateau pour les répétitions, on était en tournée, et le chorégraphe me lance d'un coup : tu ne vas quand même pas danser comme ça ! Alors je ne sais pas bien pourquoi il m'a dit ça. Est-ce que c'était : tu ne vas pas danser comme ça parce que c'est risqué ou plutôt parce que tu es moche ! Je ne sais pas du tout ! Mais en même temps, je n'ai pas cherché à comprendre ! J'ai dansé ce soir-là et après j'ai arrêté ! » [Christine, 43 ans]

Les modifications corporelles dues à leur grossesse peuvent entraîner des changements de regard inattendus de la part des employeurs masculins notamment, qui ne relèvent parfois que les « difformités » que la maternité apporte au corps de leur danseuse. De même, les jeunes femmes enceintes se voient régulièrement évincées par les chorégraphes qui leur trouvent rapidement des remplaçantes. Pour certains chorégraphes ou directeurs de compagnie, la maternité est principalement associée aux contraintes que représente l'éducation des enfants ainsi que la moindre disponibilité que cela engendre :

« Je ne me suis pas arrêtée longtemps car c'était très mal vu d'avoir des enfants dans la compagnie, surtout quand tu es soliste ! Alors ce n'est pas partout pareil, mais à Monte-Carlo, les danseurs n'ont pas d'enfants ! C'est prohibé ! D'ailleurs, même les autres

danseuses te le font remarquer ! Tu n'as pas intérêt à partir trop longtemps car finalement tu es vite remplacée ! » [Amélia, 38 ans]

L'enquête de terrain révèle donc ici que le changement de statut social occasionné par la maternité peut participer à la décision de sortir du métier pour s'investir dans la sphère familiale. Parmi les solistes rencontrées, nous pouvons observer que la maternité s'accompagne souvent d'une remise en question de la poursuite du métier dans les années, voire les mois, qui suivent la naissance de leur enfant. En effet, la maternité peut provoquer une prise de conscience quant à la difficulté d'exercer le métier d'interprète tout en assurant les responsabilités de l'éducation des enfants. Il s'agit là d'une mise à plat des propriétés sociales d'une profession qui correspond à une prolongation d'un état d'indétermination proche de l'adolescence. Devenir mère, par exemple pour Christine c'est « *arrêter de galérer pour assurer une certaine stabilité, arrêter de se trimballer d'audition en audition et assumer une certaine fierté ! A 34 ans, on n'est plus obligé d'encaisser comme à 20 ! Tu te dis que tu mérites mieux que ça !* »

Dans le cas de Christine, la maternité vient alors questionner des éléments identitaires du métier, tels que la mobilité ou encore les aléas financiers. Elle va alors cesser son activité d'interprète qu'elle juge « *réductrice* » pour s'engager dans des formations diverses lui permettant à terme d'obtenir un poste de chargé de mission à la DRAC.

Enfin, Amélia insiste à maintes reprises sur l'articulation possible de l'éducation de sa fille et de sa nouvelle profession. En effet, en prenant un poste de professeur au conservatoire, elle trouve un rythme d'activité compatible avec son rôle de mère : « *Pour la première fois de ma vie, je suis disponible pour ma fille. On peut faire plein de choses ensemble car j'ai enfin du temps pour elle. Avant, elles étaient plutôt rares les fois où on pouvait aller au square. Alors j'y allais, mais c'était chaque fois minuté et j'en profitais souvent pour recoudre mes pointes. Alors que maintenant, je me sens beaucoup plus normale comme maman ! Ensuite je vois bien la différence car son papa n'est pas vraiment disponible. J'essaie de l'amener régulièrement à Monte-Carlo pour qu'elle puisse le voir, mais son emploi du temps ne lui permet pas vraiment de passer du temps avec elle. Donc pour la petite c'est assez infernal parce que finalement quand elle va voir son papa, elle n'en profite pas. Ils n'ont pas les mêmes horaires, il se couche tard avec les spectacles donc ensuite il se lève tard, il doit la faire garder car il ne peut pas la prendre aux répétitions, donc c'est vrai que pour elle c'est assez compliqué !* »

En mettant les deux styles de vie en parallèle, Amélia montre son engagement dans la sphère familiale au lendemain de sa carrière d'interprète. Sa nouvelle profession lui permet de

s'investir pleinement dans l'éducation de sa fille, dessinant ainsi les contours de sa nouvelle identité sociale.

4. Conclusion

Sortir d'un « métier de vocation » s'inscrit dans un processus de conversion des capitaux amorcé bien avant que le danseur ne tire définitivement sa révérence. Pourtant, si ce processus dépend des ressources accumulées durant la carrière, encore faut-il que le danseur interprète les mobilise et ce, au moment opportun, afin d'éviter toute perception de déclassement social. Parler de projet de reconversion semble inapproprié pour une population qui fait preuve d'un engagement total dans son activité professionnelle. Par contre, en travaillant le concept de Carrière selon la définition de E.C. Hughes, nous pouvons identifier au fil des parcours « les changements dans la répartition du temps et de l'effort entre les diverses activités constitutives d'un métier et les autres qui se créent au sein du système global dans lequel s'insère la carrière considérée. »²⁵¹ Il est alors intéressant de voir comment les danseurs reconstruisent a posteriori leur trajectoire afin de leur redonner du sens et une certaine cohérence. La recomposition du discours artistique selon les situations des danseurs illustre le travail indispensable de remise en question de la vocation initiale. En effet, afin de réinvestir une nouvelle activité professionnelle, en lien ou non avec la danse ou le milieu artistique, le danseur interprète passe inévitablement par cette étape qui va ensuite permettre la mobilisation des ressources acquises au fil de la carrière. Comme le suggère Goffman, c'est l'interaction des éléments biographiques et des modalités institutionnelles qui va orienter les trajectoires individuelles et les choix de reconversion. Ainsi, dans ce chapitre, en s'intéressant simultanément à la mobilisation des ressources dont disposent les danseurs en fonction des instances de socialisation qu'ils ont côtoyées et aux conditions objectives de cette mobilisation, nous avons pu mettre en évidence certaines régularités dans le processus de reconversion, mais surtout insister sur les singularités. En situant cette recherche au carrefour de la sociologie du travail, de la sociologie de l'art et de la sociologie des modes de vie, nous avons pu mettre en évidence qu'étudier la sortie « d'un métier de vocation » impliquait de prolonger l'enquête au-delà de l'activité professionnelle, hors du temps de travail proprement dit. S'intéresser à l'espace privé permettait de saisir comment l'appartenance à ce métier s'inscrit dans la vie quotidienne et quelles en sont les conséquences au moment de quitter la

²⁵¹ E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit. p.181.

scène, notamment pour les femmes qui sont amenées à recomposer une nouvelle identité sociale aux antipodes de celle de danseuse interprète.

CONCLUSION GENERALE

« Pour ceux qui étudient les Carrières, il s'agit de mettre au jour les régularités, c'est-à-dire de trouver l'ordre, quel qu'il soit, que peut suivre la vie des personnes à mesure que celles-ci grandissent et étudient ; à mesure qu'elles font des choix ou en subissent, qu'elles sont mises sur la touche ou bousculées par les circonstances ; à mesure qu'elles se consacrent à leur travail et qu'elles s'y attachent plus profondément ou à l'inverse, qu'elles s'y ennuiant, s'y sentent frustrées et peut-être qu'elles abandonnent un type de travail pour un autre. »

Les propos de E.C. Hughes²⁵² nous amène à défendre l'idée que l'étude des Carrières a pour objet la dialectique entre ce qui est régulier et récurrent d'un côté et ce qui est unique de l'autre. Ainsi, l'étude du processus de reconversion chez les danseurs classiques impliquait d'articuler la trajectoire de l'individu placé dans des contextes de socialisation variés et les éléments institutionnels propres au champ artistique qui sont à la fois stables et changeants. Dans cette perspective théorique, une des premières dimensions à considérer c'est l'âge biologique des personnes étudiées. En effet, le fait que l'âge change en permanence et qu'aucun moment ne se répète jamais est indissociable de l'idée de Carrière. Chaque âge coïncide avec un événement, une étape dans les institutions traversées et les systèmes sociaux dans lesquels l'individu travaille ou évolue, une étape aussi dans le cadre du marché du travail, de la technique ou de la technologie. Ainsi, dans le cadre de cette recherche, il semblait important de pouvoir dégager les grandes étapes qui constituent le cycle de la vie sociale du danseur de façon à dessiner les contours d'une activité professionnelle qui se construit en opposition avec le calendrier des « professions établies ». A partir de ce séquençage, l'étude des trajectoires des danseurs à différents moments de leurs parcours permettait de relever à la fois ce qui était commun et donc caractéristique du statut d'artiste interprète mais aussi d'en saisir la diversité, notamment selon les générations. En cernant dans un premier temps les conditions d'apparition de cette catégorie d'artistes, puis en développant les principales caractéristiques du métier d'interprète, tout en appréhendant le mode de vie associé à cette activité, pour finalement comprendre comment peut se dérouler la sortie de scène, nous avons tenté de proposer dans cette recherche la reconstitution du processus de conversion des capitaux au fur et à mesure de la Carrière.

Dans un premier temps, il s'agissait d'identifier le rôle des institutions (à la fois familiale et de formation) dans le travail de construction du discours sur la vocation, qui peut être

²⁵² E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit. p. 176.

considérée comme la condition fondamentale de l'engagement dans la Carrière. En déconstruisant le discours sur la vocation tout en tenant compte de son rôle moteur dans l'élaboration d'une identité professionnelle, le premier chapitre montre que celui-ci relève d'une construction collective associant la socialisation familiale ainsi que la socialisation professionnelle. Historiquement, la danse classique occupe une place légitime dans le paysage chorégraphique français et son organisation extrêmement hiérarchisée lui confère une véritable lisibilité dans le champ artistique. Ses spécificités techniques, corporelles, musicales, spatiales ou encore organisationnelles héritées du XVII^e siècle l'inscrivent dans une lignée académique traditionnelle qui aujourd'hui fait référence à un modèle plutôt élitiste. Dans ce souci de production d'un « groupe social séparé et sacré »²⁵³, les institutions jouent un rôle essentiel en favorisant l'intériorisation des codes et des normes propres à ce milieu professionnel tout en occultant les aspects négatifs liés aux réalités professionnelles. L'entrée dans le métier étant indissociable de la découverte de la « vocation », l'analyse du discours des danseurs sur eux-mêmes apparaissait indispensable. En effet, pour comprendre les raisons de cet engagement « corps et âme » dans un métier qui associe « prestige » et « enfermement », il semblait opportun de questionner ce discours vocationnel tout en le considérant comme une caractéristique de l'identité professionnelle. Cependant, étudier l'entrée dans un métier de « vocation » ne peut se faire à partir de la seule reconstruction que proposent les enquêtés de leur trajectoire, mais réclame de mettre en relation ces parcours individuels avec les cadres institutionnels de la formation. Le croisement des données individuelles recueillies lors des entretiens biographiques avec les données institutionnelles publiées dans un certain nombre d'études et d'ouvrages, obtenues lors de rencontres diverses ou encore observées sur le terrain m'a permis de mettre en lumière ce processus de conversion que C. Suaud décrit finement dans le cadre de la formation des jeunes prêtres en milieu rural. Une deuxième dimension est également intéressante à aborder lorsqu'on étudie les Carrières, c'est l'idée que tout métier consiste inévitablement en une combinaison de l'activité principale qui la plupart du temps donne son nom au métier, et d'autres qui lui sont accessoires, soit par nature, soit par l'organisation institutionnelle du travail, comme le précise E.C. Hughes²⁵⁴. Or, dans le cadre de la danse classique, nous avons pu observer que l'engagement corporel dans l'activité professionnelle était tel qu'il ne laissait que peu de place aux activités accessoires, souvent dénigrées par les danseurs investis dans leur métier. Lorsqu'elles répondent à des sollicitations temporaires comme des master class ou des stages

²⁵³ P. Bourdieu, *La noblesse d'Etat, Grandes écoles et esprit de corps*, op. cit.

²⁵⁴ E.C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit, p. 180.

lors de tournées internationales dans de grandes écoles ou encore à des participations ponctuelles à des créations, ces activités accessoires contribuent à valoriser l'artiste alimentant ainsi sa croyance en l'appartenance à une élite consacrée. Mais si ces activités deviennent régulières, elles sont souvent mal perçues. C'est pourquoi, le deuxième chapitre s'est proposé d'analyser les variations dans la répartition du temps et de l'énergie consacrés à ces diverses activités constituant le métier, mettant ainsi en évidence une division du travail différente entre ceux qui exercent le métier sur le mode de l'engagement total et ceux qui remettent en question leur vocation initiale. La répartition idéale du temps et de l'énergie imposée par les institutions et entretenue par les danseurs contribue à définir une hiérarchisation reposant sur la valeur et le prestige des diverses activités constituant le métier. Or, l'étude des Carrières nous permet, dans cette recherche, de mettre en exergue les changements de la répartition du temps et de l'effort entre les diverses activités constitutives du métier de danseur interprète, qui annoncent les prémices d'une étape incontournable : la fin de la carrière. Ces changements de répartition vont être dépendants de facteurs divers tels que le vieillissement, l'usure du capital corporel, la pauvreté des relations sociales ou plus largement l'installation d'une certaine lassitude par rapport à ce mode de vie spécifique. Cependant, si certains éléments objectifs viennent éroder la vocation initiale, la crainte du retour à la vie profane, entretenue par les institutions, constitue un frein pour envisager la sortie définitive du métier. Là, encore, l'analyse du discours par le biais des entretiens livre le positionnement des danseurs à différents moments du parcours professionnel face à ces orientations contradictoires. Mais l'immersion dans un groupe d'interconnaissance et les différentes observations qui ont pu en découler m'ont permis d'affiner ce « quotidien » des danseurs et donc cette interpénétration entre la vie professionnelle et le mode de vie. Cependant, à ce propos, il semble important de revenir sur certains éléments relatifs à ma position d'enquêtrice. En effet, malgré mon expérience de danseuse, je n'ai jamais été considérée comme telle dans les réseaux d'interconnaissance fréquentés. Rappelons que la danse classique reste avant tout fortement attachée aux traditions et au respect des codes hiérarchiques, or, ma trajectoire ne correspondait pas aux critères professionnels de mes interlocuteurs. En outre, lors de mes visites, même si ma présence devenait de plus en plus familière, l'absence de participation physique contribuait à creuser la différence de statuts entre les danseurs et moi, l'observatrice, l'enquêtrice. Heureusement, les nombreux échanges informels lors de pauses, de repas, de tournées m'ont permis de nouer des liens plus profonds avec certains danseurs et de devenir une confidente. Ainsi, il n'était pas rare qu'ils s'adressent à moi pour parler de choses et d'autres, parfois intimes, sans pour autant me considérer

comme faisant partie du même groupe social. Par contre, mes connaissances du milieu de la danse, des œuvres, du fonctionnement, du vocabulaire indigène et plus largement des codes et des normes me conféraient une certaine légitimité à leurs yeux. Par conséquent, l'accès à l'espace privé n'a pas été trop difficile, notamment grâce à ce statut de « confidente initiée » qui me permettait d'échanger avec eux à la fois sur leur rapport à la danse, mais également sur leurs rapports de couple (que j'ai également parfois pu observer), leur rapport au corps, à la culture, etc.

Enfin, la dernière partie de cette étude des Carrières consiste à rechercher les domaines, les métiers que les danseurs peuvent occuper lorsqu'ils quittent la scène en tant qu'interprète, c'est-à-dire l'activité centrale de leur métier. Là, il s'agit d'étudier les processus et les mouvements qui peuvent soit les aspirer vers le haut soit les pousser vers le bas de l'échelle en matière de prestige, de revenus ou de pouvoir. Dans le cadre de cette recherche, il s'agissait de mettre en évidence que la sortie du métier ainsi que la reconversion qui en découle suscitent l'imbrication entre existence professionnelle et représentation de soi. En effet, le danseur doit, lors de cette étape, reconsidérer non seulement son identité professionnelle, mais au-delà son identité sociale et mobiliser l'ensemble des ressources dont il dispose pour découvrir une réorientation acceptable. Ainsi, la troisième dimension des Carrières qu'il est intéressant de souligner, c'est la mobilité sociale des personnes au sein d'un système social en constante évolution. Si l'enseignement constituait la voie royale au lendemain d'une carrière d'interprète, les conditions actuelles tendent à montrer que ce n'est plus aussi évident de nos jours, excepté dans les institutions d'élite qui recherchent toujours cette filiation, gage de qualité technique et artistique. En effet, depuis 1990, le diplôme d'Etat pour l'enseignement de la danse est instauré et rendu obligatoire, accordant ainsi une véritable reconnaissance institutionnelle au statut de professeur de danse. Cette voie compte un nombre important de candidats qui ne jouissent pas forcément d'un passé de danseur interprète, mais qui se positionnent en concurrents directs avec ces professionnels qui avaient jusque là le monopole des postes. Cet exemple permet d'insister sur le fait que les positions occupées par les individus au cours de leur carrière sont également soumises aux évolutions du système social dans lequel elles se situent. Là, encore le danseur va pouvoir acquérir au fil de sa carrière les connaissances ou plus largement les ressources qui lui seront nécessaires pour accompagner ces changements.

Enfin, toujours dans cette perspective d'étude des Carrières, cette recherche s'est proposée d'analyser plus spécifiquement la question du genre dans ce processus de reconversion chez les danseurs classiques. Réputée pour être majoritairement investie par les femmes, la danse

classique n'offre finalement que peu de liberté à celles-ci qui incorporent au fur et à mesure de leur socialisation professionnelle des normes en opposition avec le modèle féminin traditionnel dans notre société. En effet, l'identité de la danseuse telle qu'elle est façonnée par les institutions ne correspond pas à l'identité féminine de l'épouse voire même de la mère telle qu'elles sont véhiculées dans l'espace social. Quand vient le moment de quitter la scène, se pose alors la question du réinvestissement de cet environnement familial jusque-là délaissé au profit d'une carrière prestigieuse. Ainsi, en mobilisant à la fois la sociologie du genre et la sociologie des professions, nous avons pu considérer l'investissement dans la sphère familiale et notamment à travers l'engagement dans la maternité, comme une voie de reconversion sociale éventuelle au lendemain de la carrière artistique.

Ce travail de thèse s'inspire à la fois des travaux relevant de la sociologie de l'art, de la sociologie des professions ainsi que de la sociologie des modes de vie afin de mieux comprendre le déroulement du processus de reconversion dans un métier de vocation : la danse classique. L'étude de ce processus s'inscrit dans une analyse plus large de la Carrière d'interprète que l'on peut séquencer de la découverte de la « vocation » à la sortie du métier. Nous pouvons dès lors rapprocher ce travail des études réalisées (Papin, 2007 ; Forté, 2008) sur les carrières de sportifs de haut niveau. En effet, les travaux de L. Forté sur les athlètes de haut niveau relèvent la présence d'étapes similaires dans le déroulement de leur carrière et notamment le travail d'inculcation d'une vocation sportive et de conversion à un projet de vie particulier. En étudiant les configurations familiales et sportives des athlètes de haut niveau, L. Forté met en évidence l'existence de contextes favorables à la construction et à l'activation d'un système de dispositions « adapté » à la réalité « objective » de chaque étape de la carrière athlétique. Nous retrouvons alors un certain nombre de similitudes dans l'étude de ce processus de conversion des capitaux au fil de la carrière qu'elle soit artistique ou sportive. De plus, même si la finalité diverge, le danseur et l'athlète se rejoignent également sur le travail intensif du corps que nécessite l'engagement dans ces voies de l'excellence. Tout comme les travaux de L. Forté, cette recherche tente d'identifier les conditions sociales de la réussite professionnelle en opposition avec la représentation communément partagée que cette réussite serait le produit de qualités physiques innées inégalement réparties. En mettant en perspective cette approche sociologique de la formation et de l'expression de l'excellence athlétique et cette recherche sur la danse classique, nous pouvons donc établir un certain nombre de parallèles. L'investissement et l'engagement que nécessitent ces deux activités présentent de nombreux points communs dans la construction des Carrières.

Sur la question plus précise du processus de reconversion, nous trouvons dans les travaux de B. Papin sur la gymnastique des éléments proches de ceux mis en évidence dans cette recherche. En effet, en s'intéressant à la mobilisation des différents capitaux, il montre par exemple que le capital symbolique accumulé durant la carrière sportive va favoriser la réorientation professionnelle au moment de quitter la compétition. En étudiant le processus de conversion dans sa globalité, B. Papin retrace les trajectoires à la fois personnelle et professionnelle des gymnastes, mettant ainsi l'accent sur l'articulation des éléments biographiques et institutionnels. Il démontre, que dans le cadre de la gymnastique, comme dans la danse, l'individu cultive l'appartenance à une élite, qu'elle soit sportive ou artistique, mise en scène par la construction d'un espace dédié à l'excellence, séparé des autres formes de pratique, qui rend difficile le réinvestissement dans une nouvelle sphère sociale au lendemain de la carrière. Pourtant, le gymnaste dispose d'un ensemble de ressources mobilisables qui lui permettent la plupart du temps de se reconvertir dans un domaine sportif proche de son activité initiale.

Si nous pouvons relever des similarités importantes dans les trajectoires des danseurs et des sportifs de haut niveau tant sur le plan de l'organisation des Carrières que du processus même de conversion et de reconversion des capitaux, nous pouvons tout de même supposer qu'une différence majeure subsiste entre ces deux champs qui ne répondent pas aux mêmes exigences sociales et professionnelles. Si la recherche de l'excellence constitue un élément fondamental des trajectoires sportives et artistiques, les représentations qui y sont associées ainsi que les modalités professionnelles qui en découlent divergent. La danse est avant tout un métier de présentation de soi qui repose sur la valorisation du discours artistique construit principalement autour de la notion de désintéressement.

BIBLIOGRAPHIE

ADELL-GOMBERT Nicolas, *Des hommes de devoir, les compagnons du tour de France (XVIIIè- XXè siècle)*, Maison des sciences de l'homme, 2008.

ALFORD R. SZANT A., « Orphée blessé, l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°110, décembre 1995, p.56-65.

BAUMOL W.J., JEFFRI J., THROSBY D., Changer son avenir, faciliter la reconversion des danseurs vers de nouvelles carrières, *The advance Project*, New-York, 2004.

BEAUD Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix*, 35, 1996.

BEAUD Stéphane, WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La découverte, Guides Repères, 2003.

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p.379.

BECKER Howard S., *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985, p.250.

BECKER Howard S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. La Découverte, Paris, 2002.

BILLIARD I., DEBORDEAUX D., LUROL M., *Vivre la précarité, trajectoires et projets de vie*, Ed. de l'Aube, 2000.

BOLTANSKI Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009, p.294.

BOLTANSKI Luc, « Les usages sociaux du corps », *Annales E.S.C.*, janv.-fev. 1971, p.205.

BOLTANSKI Luc, BOURDIEU Pierre, ST MARTIN Monique, « Les stratégies de reconversion », *Information sur les sciences sociales*, XII, 1973, p. 61-113.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident, de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, 1978.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident, du romantique au contemporain*, Paris, Seuil, 1978.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p.142.

BOURDIEU Pierre (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.480.

BOURDIEU Pierre, *La noblesse d'Etat, Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Ed. de Minuit, 1989, p.568.

BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement de goût*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 670.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62-63, juin 1986, p.69-72.

BOURDIEU Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 207-221.

BOURDIEU Pierre, « Les rites comme acte d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°43, juin 1982.

BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°30, 1979.

BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°14, avril 1977, p. 51-54.

BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°02, mars 1975, p. 67-93.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, p. 284.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les héritiers*, Paris, éd de Minuit, 1964.

BOZON Michel, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n°128, 1999, pp. 3-23.

BOZON Michel, HERAN François, *La formation du couple*, Paris, La découverte, 2006.

BUREAU M.C, PERRENOUD M., SHAPIRO R., *L'artiste pluriel, démultiplier son activité pour vivre de son art*, Presses universitaires du septentrion, 2009, p.189.

CHIFFERT A., MICHEL M., *La reconversion des danseurs : une responsabilité collective*, Paris, Ministère de la culture, 2004.

COLLOVALD Annie, « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 73, 1988.

Conseil Supérieur de la Danse, Profession danseur. *La carrière du danseur et les conditions de sa reconversion*, Rapport à J. Lang, Ministre de la Culture, de la Communication et des grands Travaux, 26 novembre 1990.

COSTER (de) Michel, *Sociologie du travail et gestion des ressources humaines*, 2^{ème} éd, Horizon, Bruxelles, 1993.

COULANGEON Philippe, « Les musiciens de jazz, les chemins de la professionnalisation », *Genèses*, n°36, sept 1999, p. 54-69.

COULANGEON Philippe, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », *Revue française de sociologie* (4), 1999, p. 689-715.

COULANGEON Philippe, RAVET Hyacinthe, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n°45, 2003.

DAMAMME D., *Grandes illusions et récits de vie*, *Politix*, 27, 1994, pp. 183-188.

DARMON Muriel, *Devenir anorexique, une approche sociologique*, Paris, La découverte, 2003, p. 347.

DEFrance Jacques, *L'excellence corporelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1987, p. 207.

Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la culture, *Développement culturel, les danseurs*, bulletin n° 142, nov. 2003.

DETREZ Catherine, *La construction sociale du corps*, Paris, Le seuil, 2002, p.257.

DODIER Nicolas, *Corps fragiles, la construction sociale des événements corporels dans les activités quotidiennes de travail*, *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, p. 603-628.

DUBAR Claude, « L'insertion comme articulation temporelle du biographique et du structurel », *Revue française de sociologie*, 1994, p. 283-284.

DUBAR Claude, *La socialisation – construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 278.

DUBAR C., TRIPIER P., *Sociologie des professions*, Armand Colin, 2^{ème} éd. 2005, p.283.

DURKHEIM Emile, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1994 (3^{ème} éd.), p. 416.

DURKHEIM Emile, *Education et sociologie*, Paris, PUF, 1989, p. 130.

DURKHEIM Emile, *Le suicide*, Paris, PUF, 1979, p. 404.

DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1968, p. 648.

ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Agora, 1969, p.342.

ELIAS Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, p. 330.

FALCOZ C., « Virilité et accès aux postes de pouvoir dans les organisations, le point de vue des cadres homosexuel-le-s », *Travail, genre et société*, n°12, nov. 2004.

FASSIN Didier, MEMMI Dominique, *Le gouvernement des corps*, Paris, cas de figure, éd. EHESS, 2004, p.266

FAURE Sylvia, *Apprendre par corps, socio-anthropologie de la danse*, Paris, La dispute, 2000, p.279.

FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La danse et l'institution, Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, Logiques sociales, L'harmattan, 2001..

FORTE Lucie, *Les carrières des athlètes de haut niveau. Approche sociologique de la fabrication et de l'expression de l'excellence sportive*, Thèse de doctorat, Université Toulouse III, 2008.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, 1975, p. 318.

FREIDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, n°XXVII, 1986.

GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Ed. de Minuit, 1974, p.232.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. la présentation de soi*, Paris, Ed. de Minuit, 1973, p. 255.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. les relations en public*, Paris, Ed. de Minuit, 1973, p. 371.

GOFFMAN Erving, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1968, p.450.

GRANOVETTER Mark , « The strength of weak ties », *American Journal of Sociology*, vol 78, n°6, 1973.

GREFFE Xavier, *Artistes et marchés*, Paris, La documentation française, 2007, p.304.

GRENIER-TORRES Chrystelle (dir.), *L'identité genrée au cœur des transformations*, Paris, l'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2010, p.286.

GUERANDEL Carine, *Les modes de socialisation des jeunes filles et des jeunes garçons des quartiers populaires urbains dans les structures sportives : le cas d'un quartier toulousain*, Thèse de doctorat, Université Toulouse III, 2008, p.29.

GUIONNET Catherine, NEVEU Erik, *Féminins/ Masculins, sociologie du genre*, Paris, Armand colin, 2004, p.286.

GUYARD L., MARDON A. (dir.), *Le corps à l'épreuve du genre entre normes et pratiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. Epistémologie du corps, 2010, p.191.

HAHN Alois, « Ecrire sur soi-même, s'écrire soi-même : le tatouage », *Sociétés et représentations, Le corps à l'épreuve*, n°2, avril 1996.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001.

HERAN François, « Le rite et la croyance », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, p.231-263.

HUGHES Everett C., *Le regard sociologique, essais sociologiques*, Paris, Ed. de l'EHESS, textes rassemblés et présentés par J.M. Chapoulie, 1996, p.374.

HUGHES Everett C., « Le drame social du travail », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°115, 1996, pp. 94-99.

KAUFFMAN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 1996.

KAUFFMANN Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes, sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1995.

KERGOAT Danièle, « Rapports sociaux et division du travail entre les sexes », in MARUANI Margaret (dir.), *Les nouvelles frontières de l'inégalité. Hommes et femmes sur le marché du travail*, Paris, La Découverte, 1998, p. 94-101.

LAHIRE Bernard, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002.

LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel, les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998, p. 271.

LAHIRE Bernard, *Tableaux de famille*, Paris, Gallimard/ Seuil, 1995, p.297.

LIOT Françoise, *Le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, coll. logiques sociales, 2004, p.295.

MAITRE Jacques, *L'autobiographie d'un paranoïaque, avant-propos dialogué avec Bourdieu*, Paris, Ed. Economica, 1994, p. 316.

MARRY Catherine, *Les femmes ingénieurs, une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004, p.285.

MAUGER Gérard, « La situation d'enquête », *Informations sur les sciences sociales*, n°47, 1995.

MAUGER Gérard, « Enquêter en milieu populaire », *Genèses*, 6, décembre 1991, p.125-143.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950, p.482.

MAUSS Marcel, « Les techniques du corps » in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p.365-383.

MAUSS Marcel, « Essai sur le don : formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p.141-279.

MEMMI D., GUILLO D., MARTIN O. (dir.), *La tentation du corps*, Paris, Ed. EHESS, 2009, p.276.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, coll. Hautes Etudes, Paris, Seuil/Gallimard, 2009, p.670.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, La république des idées/ Le seuil, 2002.

MENGER Pierre-Michel, *La profession de comédien, formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la culture /La documentation française, 1997, p.455.

MENNESSON Christine, *Être une femme dans le monde des hommes*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MICHEL M. GINOT I., *La danse au XXème siècle*, Larousse Bordas, 1995.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p.423.

MOULIN Raymonde, « de l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n°4, 1983.

NEGRONI Catherine, *Reconversion professionnelle volontaire, changer d'emploi, changer de vie, un regard sociologique sur les bifurcations*, Armand Colin, Paris, 2007, p.260.

PAPADOPOULOS Kalliopi, *Profession musicien : un « don », un héritage, un projet ?*, Paris, l'Harmattan, coll. logiques sociales, 2004, p.281.

PAPIN Bruno, *Conversion et reconversion des élites sportives. Approche socio-historique de la gymnastique*, L'Harmattan, Paris, 2007.

PASQUIER Dominique, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, 1983 , p 418- 431.

PASSERON Jean-Claude, Biographies, flux, itinéraires, trajectoires, *Revue française de sociologie*, XXXI, 1989, pp. 3-22.

PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991.

PATOUILLARD V., « Une colère politique, l'usage du corps dans une situation exceptionnelle : le zap d'act up-Paris », *Sociétés contemporaines*, n°31, juillet 1998, p15-36.

PERETZ Henri, *Les méthodes en sociologie, l'observation*, Paris, La découverte, 1998.

PERRENOUD Marc, « Formes de la démultiplication chez les musicos », in *L'artiste pluriel démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p.83-94.

PINÇON Michel, PINÇON-CHARLOT Monique, « Pratiques d'enquête dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie : Distance sociale et conditions spécifiques de l'entretien semi-directif », *Genèse* n°3, mars 1991, pp. 120-133.

PRIEUR Annick, « La féminité volée : les constructions corporelles et symboliques chez les travestis mexicains », *Sociétés et Représentations*, n°2, avril 1996.

RANNOU Janine ROHARIK Ionela, *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, La documentation française, 2006, p.463.

RAVET Hyacinthe, « Musicien à part entière. Genre et pluriactivité. » in *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 127-142.

SADAOUI Marc, *L'enseignement de la danse, rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels*, Ministère de la Culture, 23 octobre 2001.

SCHOTTE Manuel, « Réussite sportive et idéologie du don. Les déterminants sociaux de la «domination» des coureurs marocains dans l'athlétisme français (1980-2000) », *STAPS*, 57, 2002, p.21-37.

SEGRESTIN Dominique, *Le phénomène corporatiste*, Paris, Fayard, 1985.

SIMMEL Georg, *Sociologie, études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.

SIMMEL Georg, *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981.

SINGLY (de) François, *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, PUF, 1987, p. 228.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, Enquêtes de terrain, La Découverte, Paris, 2010, p.314.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n°163, 2006, p. 46-61.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Etre danseuse contemporaine : une carrière « corps et âme » », *Travail, genre et société*, n°12, nov. 2004.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Le métier de danseur contemporain*, thèse de doctorat en sciences sociales, Paris, EHESS, 2001.

STRAUSS Anselm, *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*, Métailié, Paris, 1991, p.191.

STRAUSS Anselm, *La trame de la négociation : sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, Harmattan, 1992, p.319.

SUAUD Charles, *La vocation, conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, éd. de Minuit, 1978, p.280.

SUAUD Charles, « L'imposition de la vocation sacerdotale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°3, mai 1975.

SUAUD Charles, « Contribution à une sociologie de la vocation : destin religieux et projet scolaire », *Revue française de Sociologie* XV, 1974.

SUAUD C., VIET-DEPAULE N., *Prêtres et ouvriers, une double fidélité mise à l'épreuve 1944-1969*, Paris, Karthala, 2004, p.595.

Syndicat Français des Artistes interprètes (SFA), *Résultat de l'enquête sur les conditions de vie et de travail des danseurs*, 1990.

VALENTIN Virginie, « L'acte blanc ou le passage impossible », *Terrain*, n°35, 2001.

VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage : « étude systématique des rites*, Paris, Mouton, 1969, p.288.

VIGARELLO Georges, *Le corps redressé*. Paris, Editions Universitaires, 1978, p.394.

WACQUANT Loïc J.D., Corps et âmes, notes ethnographiques d'un apprenti boxeur, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°80, p. 33-67, nov.1989.

WEBER Max, *La science, profession et vocation*, suivi de « leçons wébériennes sur la science et la propagande » par I. Kalinowski, Marseille, Agone, 2005, p. 299.

WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964, p.325.

Annexe 1 : Questionnaire adressé aux anciens élèves du CNSMDP

| |
|---------------------------------------|
| SITUATION PERSONNELLE ACTUELLE |
|---------------------------------------|

Nom, prénom, âge :

Tel :

E-Mail :

Autorisation annuelle CNSMDP : *oui – non*

Si vous souhaitez répondre de manière anonyme c'est possible.

Source principale de revenus :

- ☐ Activité chorégraphique
- ☐ Autre (préciser)

Quelle est votre activité professionnelle principale ?

Si vous cumulez ces activités, échelonnez-les en fonction de leur importance.

- ☐ Danseur interprète
- ☐ Chorégraphe
- ☐ Enseignant
- ☐ Autre (préciser)

Actuellement par rapport à cette activité, vous êtes :

- ☐ Titulaire d'un CDI
- ☐ Titulaire d'un CDD en tant qu'intermittent
- ☐ Titulaire d'un CDD en contrat non intermittent
- ☐ En recherche d'emploi
- ☐ En arrêt (préciser la raison)

Si vous êtes intermittent, depuis quelle date avez-vous ce statut ?

Depuis cette date, l'avez-vous déjà perdu ? *oui – non*

Si oui, pour quelle durée ?

Quelle est votre situation familiale actuelle ?

- ☐ Célibataire
- ☐ Marié
- ☐ Divorcé
- ☐ En concubinage avec une personne du sexe opposé
- ☐ En concubinage avec une personne de même sexe

Quelle est la profession de votre conjoint ?

- ☐ Danseur interprète
- ☐ Chorégraphe
- ☐ Enseignant danse
- ☐ Technicien du spectacle
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous des enfants ? *oui – non*

Si oui, remplissez le tableau suivant

| | Sexe | Age | Niveau d'études | Activités professionnelles |
|----------|------|-----|-----------------|----------------------------|
| Enfant 1 | | | | |
| Enfant 2 | | | | |
| Enfant 3 | | | | |
| Enfant 4 | | | | |

Quelle était la profession de vos parents au moment de la formation au CNSMDP ?

| | père | mère |
|---|------|------|
| Agriculteurs exploitants | | |
| Artisans | | |
| Commerçants et assimilés | | |
| Chefs d'entreprise de 10 salariés ou plus | | |
| Professions libérales et assimilés | | |
| Cadres de la fonction publique, professions intellectuelles Et artistiques | | |
| Cadres d'entreprise | | |
| Professions libérales de l'enseignement, de la santé, de la Fonction publique et assimilés | | |
| Professions intermédiaires administratives et commerciales Des entreprises | | |
| Techniciens | | |
| Contremaîtres, agents de maîtrise | | |
| Employés de la fonction publique | | |
| Employés administratifs d'entreprise | | |
| Employés de commerce | | |
| Personnels des services directs aux particuliers | | |
| Ouvriers qualifiés | | |
| Ouvriers non qualifiés | | |
| Ouvriers agricoles | | |
| Sans activité professionnelle | | |

Où résidaient vos parents pendant votre formation ?

- ☐ Paris
- ☐ Région parisienne
- ☐ Province (préciser)
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous des frères et sœurs ? *oui – non*

Quelle est leur profession ?

Cochez la case correspondante, et pour la catégorie « autre » précisez la profession dans la case adéquate.

S'il y a plusieurs frères et sœurs, pensez à les noter du plus âgé au plus jeune.

| | Danseur(se) | chorégraphe | Enseignant danse | Technicien du spectacle | Autre (préciser) |
|------------|-------------|-------------|------------------|-------------------------|------------------|
| Frère aîné | | | | | |
| Sœur aînée | | | | | |
| Frère 2 | | | | | |
| Sœur 2 | | | | | |
| Frère 3 | | | | | |
| Sœur 3 | | | | | |
| Frère 4 | | | | | |
| Sœur 4 | | | | | |

| |
|----------------------------|
| FORMATION AU CNSMDP |
|----------------------------|

Année d'entrée au Conservatoire :

Année de sortie du Conservatoire :

Avez-vous redoublé ? *oui – non*

Si oui, quelle(s) classe(s) ?

Etes-vous diplômé du conservatoire ? *oui – non*

Avez-vous un prix ? *oui – non*

Si oui, lequel ?

Pourquoi avez-vous choisi le CNSMDP :

- ☐ Proximité de lieu
- ☐ Sur les conseils d'un professeur
- ☐ Echec à l'Opéra de Paris
- ☐ Progression après un conservatoire de région
- ☐ Recherche d'une formation professionnelle d'excellence
- ☐ Autre (préciser)

Donnez 3 points positifs de la formation au CNSMDP à votre époque :

☐

☐

☐

Donnez 3 points négatifs de la formation au CNSMDP à votre époque :

☐

☐

☐

La formation était-elle en adéquation avec le marché du travail ? *oui – non*

Pensez-vous que la formation actuelle prépare correctement les jeunes à la profession de danseur interprète ? *oui – non*

Quels sont les atouts de cette nouvelle formation ? Citez-en 3 :

☐

☐

☐

Quels sont les points faibles de cette nouvelle formation ? Citez-en 3 :

☐

☐

☐

Avez-vous gardé des contacts avec d'anciens élèves de votre promotion ? *oui – non*

Ces relations vous ont-elles permis de trouver du travail à un moment donné ? *oui - non*

De quelle manière ?

- ☐ Renseignements sur des auditions
- ☐ Connaissance de chorégraphes
- ☐ Renseignements sur des places vacantes dans des compagnies
- ☐ Autre (préciser)

Pendant votre formation, étiez-vous logés à proximité du CNSMDP ? *oui – non*

Vous logiez chez :

- ☐ Vos parents
- ☐ Un membre de la famille
- ☐ Des amis
- ☐ Autre (préciser)

Votre moyen de transport pour vous rendre au CNSMDP :

- ☐ A pied
- ☐ Vélo
- ☐ Métro
- ☐ Bus
- ☐ RER
- ☐ Métro et bus
- ☐ RER et bus
- ☐ Voiture
- ☐ Autre (préciser)

Votre temps de transport :

- ☐ 5 à 15 mn
- ☐ 15 à 30 mn
- ☐ 30 à 45 mn
- ☐ 45 à 60mn
- ☐ Plus d'une heure

Aviez-vous des horaires aménagés ? *oui –non*

| |
|---------------------------|
| FORMATION SCOLAIRE |
|---------------------------|

Quel est votre niveau scolaire ?

- ☐ Brevet des collèges
- ☐ CAP
- ☐ BEP
- ☐ Bac (préciser)
- ☐ Bac+1
- ☐ Bac+2
- ☐ Bac+3
- ☐ Bac+4
- ☐ Bac+5
- ☐ Autre (préciser)

Quelle filière universitaire après le bac ?

Avez-vous connu des redoublements ? *oui – non*

Si oui, quelles classes ?

Avez-vous connu des difficultés à l'école ? *oui – non*

Etiez-vous en horaires aménagés ? *oui – non*

Faisiez-vous vos études par correspondance ? *oui – non*

Si oui, depuis quelle classe ?

L'obtention d'un diplôme était-elle importante pour vos parents ? *oui – non*

Si oui, quel niveau ?

- ☐ Brevet des collèges
- ☐ CAP
- ☐ BEP
- ☐ Bac (préciser)
- ☐ Bac+1
- ☐ Bac+2
- ☐ Bac+3
- ☐ Bac+4
- ☐ Bac+5
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous repris vos études au cours de votre carrière ? *oui – non*

Avez-vous repris vos études à la fin de votre carrière ? *oui – non*

A quel âge ?

Pourquoi ?

- ☐ Pour changer de profession
- ☐ Pour préparer une éventuelle reconversion
- ☐ Parce que vous n'aviez pas pu le faire avant
- ☐ Pour votre culture personnelle
- ☐ Autre (préciser)

Quelle filière avez-vous choisie ?

Quel diplôme avez-vous obtenu ?

| |
|---|
| INSERTION PROFESSIONNELLE EN DANSE |
|---|

Quel est le nom de votre premier employeur ?

Quel type de compagnie ?

- ☐ CCN
- ☐ Compagnie indépendante
- ☐ Compagnie subventionnée
- ☐ Autre (préciser)

Dans quelle ville ?

Dans quel pays ?

Quel type de contrat ?

- ☐ CDI
- ☐ CDD non intermittent
- ☐ CDD intermittent
- ☐ Autre (préciser)

Durée du contrat :

Avez-vous passé une audition pour obtenir ce contrat ? *oui – non*

Quel type d'audition ? *audition publique – audition privée*

Comment avez-vous été informé du recrutement ?

- ☐ Réseau professionnel
- ☐ CNSMDP (jurys examens, public Junior Ballet)
- ☐ Réseau d'anciens élèves CNSMDP
- ☐ Lecture presse spécialisée
- ☐ Services du Centre National de la Danse
- ☐ Service de l'ANPE-Spectacles
- ☐ Candidature spontanée
- ☐ Autres (préciser)

Quel âge aviez-vous ?

Combien de temps après votre sortie du conservatoire avez-vous obtenu ce contrat ?

- ☐ Immédiatement
- ☐ 3 mois après
- ☐ 6 mois après
- ☐ 1 an après
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous connu des difficultés pour trouver le premier contrat ? *oui – non*

Si oui, lesquelles ?

Pensez-vous que le fait de sortir du CNSMDP ait constitué une aide pour votre insertion professionnelle ? *oui – non*

Pourquoi ?

Pensez-vous avoir été bien préparé par le conservatoire pour votre insertion professionnelle ? *oui – non*

Pourquoi ?

Avez-vous complété votre formation pour obtenir des contrats ? *oui – non*

Si oui, de quelle manière ?

- ☐ Autres techniques de danse
- ☐ Autres styles de danse
- ☐ Autres disciplines artistiques (préciser)
- ☐ Autres (préciser)

| |
|---------------------------------|
| CARRIERE PROFESSIONNELLE |
|---------------------------------|

A partir de quand vous êtes-vous défini comme danseur(se) ?

Pourquoi ?

Quel(s) type(s) de contrat(s) avez-vous eu(s) durant votre carrière ?

- ☐ CDI
- ☐ CDD en tant qu'intermittent
- ☐ CDD non intermittent
- ☐ Autres (préciser)

Remplissez ce tableau dans l'ordre chronologique

| | Types de contrats | Durée des contrats | Nom de l'employeur | Mode de recrutement |
|---|-------------------|--------------------|--------------------|---------------------|
| 1 | | | | |
| 2 | | | | |
| 3 | | | | |
| 4 | | | | |
| 5 | | | | |
| 6 | | | | |
| 7 | | | | |

Avez-vous toujours travaillé en tant que danseur(se) interprète ? *oui – non*

Dans le milieu du spectacle, avez-vous eu des expériences professionnelles autres que danseur(se) interprète ? *oui – non*

Lesquelles ?

Etes-vous resté dans le même style chorégraphique (classique, contemporain, variété...) ?
oui – non

Si oui, lequel ?

Est-il en adéquation avec votre formation et votre diplôme ? *oui – non*

Avez-vous eu des difficultés pour trouver du travail en tant qu'interprète? *Oui – non*

Si oui, lesquelles ?

Avez-vous connu des périodes d'inactivité en tant que danseur interprète ? *oui – non*

Si oui, de quelle durée ?

- ☐ 1 mois
- ☐ 2 mois
- ☐ 3 mois
- ☐ 6 mois
- ☐ 9 mois
- ☐ 12 mois
- ☐ Autre (préciser)

La danse a-t-elle toujours été votre source de revenus principale ? *oui – non*

Avez-vous alterné danse et petits boulots ? *oui non*

Si oui, quels petits boulots ?

- ☐ Serveur (se)
- ☐ Hôtesse d'accueil
- ☐ Modèle (photographe, peinture..)
- ☐ Vendeur (se)
- ☐ Cabaret
- ☐ Figuration
- ☐ Autres (préciser)

Comment les choisissiez-vous ?

- ☐ Petites annonces
- ☐ Réseau de relation
- ☐ Candidature spontanée
- ☐ Autres (préciser)

Avez-vous eu régulièrement recours à ces petits boulots ? *oui – non*

Si oui, à quelle fréquence à peu près ?

- ☐ Tous les ans
- ☐ Tous les 2 ans
- ☐ Tous les 5 ans
- ☐ Autre (préciser)

Quelle était la durée de vos contrats pour les petits boulots?

- ☐ Moins de 3 mois
- ☐ 3 mois
- ☐ 6 mois
- ☐ 9 mois
- ☐ 12 mois
- ☐ Autre (préciser)

Quels étaient à peu près vos revenus annuels nets durant votre carrière ?

- ☐ Moins de 10 000 euros
- ☐ 10 000 à 15 000 euros
- ☐ 15 000 à 20 000 euros
- ☐ 20 000 à 25 000 euros
- ☐ 25 000 à 30 000 euros
- ☐ 30 000 à 35 000 euros
- ☐ 35 000 à 40 000 euros
- ☐ 40 000 à 45 000 euros
- ☐ 45 000 à 50 000 euros
- ☐ Plus de 50 000 euros

Y a-t-il eu de grandes variations durant votre carrière ? *oui – non*

Comment les expliquez-vous ?

Avez-vous obtenu des aides financières durant votre carrière ? *oui – non*

Lesquelles ?

- ☐ Aides de l'Etat (à préciser)
- ☐ Aides de la part d'organismes privés (à préciser)
- ☐ Aide familiale
- ☐ Aide de la part d'amis
- ☐ Aide de la part de votre conjoint
- ☐ Autre (à préciser)

Avez-vous connu des difficultés financières pendant votre carrière ? *oui – non*

Comment les expliquez-vous ?

- ☐ Difficultés à trouver des contrats
- ☐ Longue période d'inactivité
- ☐ Arrêt lié à une blessure
- ☐ Autre (à préciser)

Avez-vous eu parfois envie d'arrêter ? *oui – non*

Pour quelles raisons ?

- ☐ Difficultés financières
- ☐ Blessures et fatigue corporelle
- ☐ Découragement par manque de contrat
- ☐ Raisons familiales
- ☐ Autres (préciser)

Quelles sont les motivations et les raisons pour lesquelles vous êtes resté danseur(se) ?

Aujourd'hui, avez-vous terminé votre carrière professionnelle de danseur (se) interprète ?

Si OUI :

Vous avez une profession autre que danseur interprète
=> Répondez aux questions de la première **catégorie A.**

Vous n'êtes plus danseur interprète et vous effectuez des démarches de reconversion
=> Répondez aux questions de la **catégorie B.**

Si NON :

Vous êtes toujours danseur (se) interprète, mais vous commencez à préparer votre reconversion
=> Répondez aux questions de la **catégorie C**

Vous ne pensez pas à la reconversion
=> Répondez aux questions de la **catégorie D**

| |
|--------------------|
| CATEGORIE A |
|--------------------|

| |
|--|
| RECONVERSION EFFECTUEE : <i>Pour les danseurs qui ont arrêté leur activité et qui ont une nouvelle profession en lien ou non avec la danse.</i> |
|--|

Quelle est la durée de votre carrière en tant que danseur(se) interprète ?

- ☐ Entre 0 et 5 ans
- ☐ Entre 5 et 10 ans
- ☐ Entre 10 et 15 ans
- ☐ Entre 15 et 20 ans
- ☐ Entre 20 et 25 ans

Aujourd'hui, travaillez-vous toujours dans le monde du spectacle ? *oui – non*

Si oui, quelle est votre nouvelle profession ?

- ☐ Chorégraphe
- ☐ Technicien (son, lumière...)
- ☐ Répétiteur
- ☐ Administrateur(rice) de compagnie
- ☐ Directeur(rice) de théâtre
- ☐ Critique ou pigiste
- ☐ Acteur (rice)
- ☐ Autre (préciser)

Si non, quelle est votre nouvelle profession ?

Quel contrat avez-vous pour cette nouvelle profession ?

- ☐ CDI
- ☐ CDD en tant qu'intermittent
- ☐ CDD non intermittent
- ☐ Autre (préciser)

Depuis quand exercez-vous cette nouvelle profession ?

- ☐ Moins de 5 ans
- ☐ Entre 5 et 10 ans
- ☐ Entre 10 et 15 ans
- ☐ Entre 15 et 20 ans
- ☐ Plus de 20 ans (préciser)

Avez-vous suivi une formation spécifique ? *oui – non*

Si oui, laquelle ?

Voulez-vous rester dans le monde de la danse ? *Oui – non*

Pourquoi ?

Si plusieurs réponses vous correspondent, vous pouvez échelonner les items en les numérotant

- ☐ Par goût
- ☐ Pour utiliser au mieux vos compétences
- ☐ Vous ne vous sentiez pas capable de faire autre chose
- ☐ Vous ne connaissiez pas d'autres marchés du travail
- ☐ Autre (à préciser)

Voulez-vous rester dans le monde du spectacle ? *Oui – non*

Pourquoi ?

Si plusieurs réponses vous correspondent, vous pouvez échelonner les items en les numérotant

- ☐ Par goût
- ☐ Pour utiliser au mieux vos compétences
- ☐ Vous ne vous sentiez pas capable de faire autre chose
- ☐ Pour connaître d'autres facettes du spectacle vivant
- ☐ Autre (à préciser)

Avez-vous consulté des organismes pour vous aider à trouver une orientation professionnelle ? *Oui – non*

Si oui, lesquels ?

- ☐ AFDAS
- ☐ ANPE Spectacles
- ☐ ANPE
- ☐ CND
- ☐ Autre (à préciser)

Avez-vous fait appel à un organisme de formation ? *oui – non*

Lequel ?

Avez-vous fait appel à des organismes pouvant prendre en charge financièrement votre formation ? *oui – non*

Lesquels ?

- ☐ AFDAS
- ☐ Autre (à préciser)

Avez-vous fait un bilan de compétences ? *Oui – non*

Si oui, quels en sont, selon vous, les bénéfices ?

Avez-vous connu des difficultés financières quand vous avez arrêté votre carrière de danseur interprète ? *oui – non*

Avez-vous trouvé un emploi directement à la fin de votre carrière ? *oui - non*

Si non, au bout de combien de temps ?

- ☐ 1 mois
- ☐ 3 mois
- ☐ 6 mois
- ☐ 9 mois
- ☐ 12 mois
- ☐ 2 ans
- ☐ 3ans
- ☐ Autre (préciser)

Aviez-vous prévu une période de transition ? *oui – non*

De quelle durée ?

- ☐ 1 mois
- ☐ 3 mois
- ☐ 6 mois
- ☐ 9 mois
- ☐ 12 mois
- ☐ 2 ans
- ☐ 3 ans
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous été soutenu financièrement par votre entourage au moment de la reconversion ? *oui – non*

Si oui, par quelle(s) personne(s) ?

- ☐ Parents
- ☐ Conjoint
- ☐ Frères et sœurs
- ☐ Amis
- ☐ Autre (préciser)

Pour quelles raisons avez-vous arrêté ?

- ☐ Blessure et fatigue corporelle
- ☐ Difficulté à trouver un contrat
- ☐ Désir de maternité
- ☐ Déplacements géographiques
- ☐ Difficultés financières
- ☐ Envie de faire une autre profession
- ☐ Autres (préciser)

Pensiez-vous qu'en changeant de profession, ce serait plus facile de trouver un emploi ?*Oui - non***Avez-vous perçu une différence dans vos revenus entre vos 2 situations professionnelles ?** *oui – non***Quelle est la situation la plus confortable ?**

- ☐ Danseur interprète
- ☐ Nouvelle profession

Espériez-vous mieux gagner votre vie en changeant de profession ? *oui – non***Quelles étaient vos attentes vis-à-vis de cette nouvelle profession ?**

- ☐ Meilleur salaire
- ☐ Stabilité d'emploi
- ☐ Horaires plus communs
- ☐ Autre (à préciser)

A quel moment avez-vous pris conscience de la nécessité de préparer votre reconversion ?

- ☐ Dès votre formation au CNSMDP
- ☐ Dès le début de votre carrière
- ☐ Au bout de 5 ans de carrière
- ☐ Au bout de 10 ans de carrière
- ☐ Au bout de 15 ans de carrière
- ☐ Au bout de 20 ans de carrière
- ☐ Autre (préciser)

Quels ont été les éléments déclencheurs de cette prise de conscience ?

Si plusieurs réponses vous correspondent, échelonnez les différents items.

- ☐ Les impératifs familiaux
- ☐ Les avertissements des danseurs plus âgés
- ☐ Les avertissements de certains professeurs
- ☐ Les difficultés à trouver des contrats
- ☐ Les difficultés physiques
- ☐ L'avancée dans l'âge
- ☐ L'absence d'intérêt
- ☐ La lassitude dans les rapports chorégraphes-danseurs
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous mis en place des démarches de reconversion suite à cette prise de conscience ?

oui- non

Si non, au bout de combien de temps l'avez-vous fait ?

- ☐ 1 an
- ☐ Entre 2 et 5 ans
- ☐ Entre 5 et 10 ans
- ☐ Entre 10 et 15 ans
- ☐ Entre 15 et 20 ans
- ☐ Autre (préciser)

CATEGORIE B

ARRET DE LA PROFESSION ET DEMARCHES DE RECONVERSION : Pour les danseurs qui ont arrêté leur activité et qui sont dans des démarches de reconversion.

Quelle est la durée de votre carrière en tant que danseur(se) interprète ?

- ☐ Entre 0 et 5 ans
- ☐ Entre 5 et 10 ans
- ☐ Entre 10 et 15 ans
- ☐ Entre 15 et 20 ans
- ☐ Entre 20 et 25 ans
- ☐ Entre 25 et 30 ans

Actuellement, avez-vous un emploi ? *oui – non*

Si oui, lequel ?

Si non, quelle est votre source de revenus principale ?

- ☐ Indemnités chômage
- ☐ Economies personnelles
- ☐ Aide financière extérieure (famille, amis)
- ☐ Aide financière de la part de votre conjoint

Avez-vous des difficultés financières depuis que vous avez arrêté ? *oui – non*

Aviez-vous prévu cette période de transition ? *oui – non*

Si oui, dans quel but ?

- ☐ Faire une formation/ obtenir un diplôme
- ☐ Réfléchir et mettre en place des stratégies de reconversion
- ☐ Autre (préciser)

De quelle durée ?

- ☐ 1 mois
- ☐ 3 mois
- ☐ 6 mois
- ☐ 9 mois
- ☐ 12 mois
- ☐ 2 ans
- ☐ 3 ans
- ☐ Autre (préciser)

L'aviez-vous anticipée ? *oui – non*

De quelle manière ?

Depuis combien de temps avez-vous arrêté votre carrière de danseur (se) ?

- ☐ 1 mois
- ☐ 3 mois
- ☐ 6 mois
- ☐ 9 mois
- ☐ 12 mois
- ☐ 2 ans
- ☐ 3 ans
- ☐ Autre (préciser)

A quel moment avez-vous pris conscience de la nécessité de préparer votre reconversion ?

- ☐ Dès votre formation au CNSMDP
- ☐ Dès le début de votre carrière
- ☐ Au bout de 5 ans de carrière
- ☐ Au bout de 10 ans de carrière
- ☐ Au bout de 15 ans de carrière
- ☐ Au bout de 20 ans de carrière
- ☐ Autre (préciser)

Quels ont été les éléments déclencheurs de cette prise de conscience ?

- ☐ Les impératifs familiaux
- ☐ Les avertissements des danseurs plus âgés
- ☐ Les avertissements de certains professeurs
- ☐ Les difficultés à trouver des contrats
- ☐ Les difficultés physiques
- ☐ L'avancée dans l'âge
- ☐ L'absence d'intérêt
- ☐ La lassitude dans les rapports chorégraphe interprète
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous mis en place des démarches de reconversion suite à cette prise de conscience ?
oui- non

Si non, au bout de combien de temps l'avez-vous fait ?

- ☐ 1 an
- ☐ Entre 2 et 5 ans
- ☐ Entre 5 et 10 ans
- ☐ Entre 10 et 15 ans
- ☐ Entre 15 et 20 ans
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous consulté des organismes pour vous aider à trouver une orientation professionnelle ? *Oui – non*

Si oui, lesquels ?

- ☐ AFDAS
- ☐ ANPE Spectacles
- ☐ ANPE
- ☐ CND

Avez-vous fait appel à un organisme de formation ? *oui – non*

Lequel ?

Avez-vous fait appel à des organismes pouvant prendre en charge financièrement votre formation ? *oui – non*

Lesquels ?

- ☐ AFDAS
- ☐ Autre (à préciser)

Avez-vous fait un bilan de compétences ? *Oui – non*

Si oui, quels en sont, selon vous, les bénéfices ?

Si non, envisagez-vous de le faire ? *Oui – non*

Pourquoi ?

Pour quelles raisons avez-vous arrêté votre carrière de danseur(se) interprète ?

- ☐ Blessure et fatigue corporelle
- ☐ Difficulté à trouver un contrat
- ☐ Désir de maternité
- ☐ Déplacements géographiques
- ☐ Difficultés financières
- ☐ Envie de faire une autre profession
- ☐ Autres (préciser)

Voulez-vous rester dans le milieu du spectacle ? *Oui - non*

Si oui, quels sont vos projets professionnels ?

- ☐ Chorégraphe
- ☐ Technicien (son, lumière...)
- ☐ Répétiteur
- ☐ Administrateur(rice) de compagnie
- ☐ Directeur(rice) de théâtre
- ☐ Critique ou pigiste
- ☐ Acteur (rice)
- ☐ Autre (préciser)

Si non, quels sont vos projets professionnels ?

- ☐ Métier artistique (à préciser)
- ☐ Enseignement (à préciser)
- ☐ Métier médical ou paramédical (à préciser)
- ☐ Métier dans la communication (à préciser)
- ☐ Artisanat (à préciser)
- ☐ Vente (à préciser)
- ☐ Autre (à préciser)

Espérez-vous mieux gagner votre vie avec votre nouvelle situation professionnelle ?

oui - non

Envisagez-vous cette reconversion comme définitive ? *Oui – non*

CATEGORIE C

CARRIERE INACHEVEE – REFLEXION ET DEMARCHE DE RECONVERSION :
Pour les danseurs qui continuent à danser mais qui sont plus ou moins avancés dans la démarche de reconversion. Prémices et mise en place de démarches pour faire autre chose.

Vous dansez depuis :

- ☐ Plus de 10 ans
- ☐ Plus de 15 ans
- ☐ Plus de 20 ans

Vous pensez danser jusqu'à quel âge ?

Actuellement, cumulez-vous différents statuts professionnels ? *oui – non*

Lesquels ?

Quelle est votre principale source de revenus ?

- ☐ Activité danseur interprète
- ☐ Enseignement
- ☐ Autre (préciser)

Etes-vous satisfait de votre niveau de vie en tant que danseur interprète ? *oui –non*

Espérez-vous gagner mieux votre vie en changeant de profession ? *oui – non*

Quelles sont vos attentes vis-à-vis de cette nouvelle profession ?

- ☐ Meilleur salaire
- ☐ Stabilité d'emploi
- ☐ Horaires plus communs

Qu'est ce qui pourrait vous faire arrêter le métier de danseur (se) interprète ?

- ☐ Blessure et fatigue corporelle
- ☐ Difficulté à trouver un contrat
- ☐ Désir de maternité
- ☐ Déplacements géographiques
- ☐ Difficultés financières
- ☐ Envie de faire une autre profession
- ☐ Autres (préciser)

Vous sentez-vous en danger sur le plan professionnel ? *oui – non*

Pourquoi ?

A partir de quand avez-vous réfléchi à un après danse ?

- ☐ Dès votre formation au CNSMDP
- ☐ Dès le début de votre carrière
- ☐ Au bout de 5 ans de carrière
- ☐ Au bout de 10 ans de carrière
- ☐ Au bout de 15 ans de carrière
- ☐ Au bout de 20 ans de carrière
- ☐ Autre (préciser)

Quels ont été les éléments déclencheurs de cette réflexion ?

- ☐ Les impératifs familiaux
- ☐ Les avertissements des danseurs plus âgés
- ☐ Les avertissements de certains professeurs
- ☐ Les difficultés à trouver des contrats
- ☐ Les difficultés physiques
- ☐ La lassitude dans les rapports chorégraphe interprète
- ☐ L'absence d'intérêt
- ☐ L'avancée dans l'âge
- ☐ Autre (préciser)

Avez-vous consulté des organismes pour vous aider à trouver une orientation professionnelle ? *Oui – non*

Si oui, lesquels ?

- ☐ AFDAS
- ☐ ANPE Spectacles
- ☐ ANPE
- ☐ CND

Avez-vous fait appel à un organisme de formation ? *oui – non*

Lequel ?

Avez-vous fait appel à des organismes pouvant prendre en charge financièrement votre formation ? *oui – non*

Lesquels ?

- ☐ AFDAS
- ☐ Autre (à préciser)

Voulez-vous rester dans le milieu du spectacle ? *Oui - non*

Si oui, quels sont vos projets professionnels ?

- ☐ Chorégraphe
- ☐ Technicien (son, lumière...)
- ☐ Répétiteur
- ☐ Administrateur(rice) de compagnie
- ☐ Directeur(rice) de théâtre
- ☐ Critique ou pigiste
- ☐ Acteur (rice)
- ☐ Autre (préciser)

Si non, quels sont vos projets professionnels ?

- ☐ Métier artistique (à préciser)
- ☐ Enseignement (à préciser)
- ☐ Métier médical ou paramédical (à préciser)
- ☐ Métier dans la communication (à préciser)
- ☐ Artisanat (à préciser)
- ☐ Vente (à préciser)
- ☐ Autre (à préciser)

Avez-vous des opportunités professionnelles ? *oui – non*

Si oui, lesquelles ?

Anticipez-vous une éventuelle période de transition entre la fin de votre carrière et la mise en place de votre nouveau projet ? *oui – non*

Comment ?

- ☐ Economiser pour assurer financièrement une période sans travail
- ☐ Trouver un petit boulot
- ☐ Faire une formation rémunérée
- ☐ S'appuyer sur les revenus du conjoint
- ☐ Autre (préciser)

Quelle est la durée maximale d'une éventuelle période de transition ?

- ☐ 1 mois
- ☐ 3 mois
- ☐ 6 mois
- ☐ 9 mois
- ☐ 12 mois
- ☐ 2 ans
- ☐ 3 ans
- ☐ Autre (préciser)

Etes-vous soutenu par votre entourage dans cette démarche de reconversion ? *Oui – non*

De quelle façon ?

- ☐ Soutien financier
- ☐ Soutien psychologique
- ☐ Autre (à préciser)

CATEGORIE D

CARRIERE DE DANSEUR INACHEVEE- RECONVERSION PAS ENVISAGEE : Pour les danseurs toujours en activité et sans projet professionnel établi.

Vous dansez depuis :

- ☐ Plus de 10 ans
- ☐ Plus de 15 ans
- ☐ Plus de 20 ans

Vous pensez danser jusqu'à quel âge ?

Actuellement, cumulez-vous différents statuts professionnels ? *oui – non*

Lesquels ?

Quelle est votre principale source de revenus ?

- ☐ Activité danseur interprète
- ☐ Enseignement
- ☐ Autre (préciser)

Etes-vous satisfait de votre niveau de vie en tant que danseur interprète ? *oui –non*

Avez-vous connu des difficultés pour trouver des contrats ? *oui – non*

Si oui, lesquelles ?

Qu'est ce qui pourrait vous faire arrêter le métier de danseur (se) interprète ?

- ☐ Blessure et fatigue corporelle
- ☐ Difficulté à trouver un contrat
- ☐ Désir de maternité
- ☐ Déplacements géographiques
- ☐ Difficultés financières
- ☐ Envie de faire une autre profession
- ☐ Autres (préciser)

Vous sentez-vous en danger sur le plan professionnel ? *oui – non*

Pourquoi ?

Pensez-vous à l'après danse ? *oui – non*

De quelle façon ?

Avez-vous des projets quant à votre avenir professionnel ? *oui – non*

Si oui, lesquels ?

Avez-vous toujours voulu être danseur interprète ? *Oui – non*

Pourquoi ?

FIN DU QUESTIONNAIRE

Accepteriez-vous de poursuivre cette réflexion au cours d'un entretien plus approfondi ?

Annexe 2 : Présentation de la population enquêtée

Pour chacun des interviewés, la liste suivante fournit le pseudonyme d'anonymat utilisé au fil du texte et quelques informations synthétiques telles que le statut de l'enquêté et le lieu de passation de l'entretien. La présentation de chacun des enquêtés s'organise en fonction des institutions étudiées. Seuls les danseurs ayant accepté la situation d'entretien enregistré figure sur la liste. Les propos d'autres danseurs cités dans le corps de la thèse mais ne figurant pas ici sont issus des données de terrains (journal de bord) : discours entendus ou provenant d'entretien informel.

1. Le théâtre du Capitole (Toulouse)

1.1. Cadres institutionnels et techniques

- Dramaturge, chargée de la diffusion (5 entretiens dans son bureau et de nombreux échanges informels)
- Responsable administratif du théâtre (1 entretien effectué dans son bureau)
- **Paolo (40 ans)**
Statut : maître de ballet n°1 (ancien danseur)
Lieu : un entretien réalisé dans un salon de thé au centre de Toulouse
- **Lorenzo (36 ans)**
Statut : maître de ballet n°2 (ancien danseur)
Lieu : Un entretien réalisé à son domicile (de nombreux échanges informels)
- **Nicolas (44 ans)**
Statut : maquilleur-perruquier du ballet (ancien danseur)
Lieu : un entretien réalisé à son domicile

1.2. Danseurs en activité

- **Silvia (39 ans)**
Statut : première danseuse (fin de carrière)
Lieux : 3 entretiens réalisés dans des cafés à la sortie des répétitions, à proximité du théâtre (de nombreux échanges informels)
Entretien complémentaire : Conjoint (maître de conférence en ergonomie).
- **Julia (30 ans)**
Statut : première danseuse (carrière en cours)
Lieu : un entretien réalisé dans un salon de thé à proximité du théâtre

- **John (24 ans)**
Statut : danseur corps de ballet + quelques rôles de soliste (carrière en cours)
Lieu : un entretien réalisé à son domicile
- **Stéphanie (33 ans)**
Statut : danseuse de corps de ballet (fin de carrière)
Lieu : 2 entretiens réalisés à son domicile
Entretiens complémentaires : son mari (directeur commercial dans un laboratoire pharmaceutique) et son père (ingénieur chez Airbus)
- **Oskar (29 ans)**
Statut : danseur de corps de ballet (fin de carrière)
Lieu : Un entretien réalisé à son domicile (quelques échanges informels)

1.3. Anciens danseurs reconvertis

- **Patrice (45 ans)**
Statut : professeur de danse au sein de son école privée
Lieu : un entretien réalisé à son domicile (quelques échanges informels)
- **Gilles (34 ans)**
Statut : intermittent du spectacle (chorégraphe et administrateur de sa compagnie de danse contemporaine)
Lieu : un entretien réalisé dans les studios
- **Sébastien (37 ans)**
Statut : intermittent du spectacle (administrateur associé d'une compagnie de danse contemporaine et danseur occasionnel)
Lieu : un entretien réalisé dans un appartement prêté pour l'entretien (quelques échanges informels)
- **Dany (35 ans)**
Statut : photographe indépendant
Lieu : 2 entretiens à son domicile (nombreux échanges informels)
Entretien complémentaire : son épouse (danseuse dans le corps de ballet)

2. Le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

2.1. Cadres institutionnels et techniques

- Directeur du CNSMDP (un entretien effectué dans son bureau)
- Personnel administratif des études chorégraphiques (1 entretien effectué dans son bureau)
- Responsable du pôle étude du CNSMDP (3 entretiens effectués dans son bureau et de nombreux échanges informels)

➤ **Michel (60 ans)**

Statut : Directeur des études chorégraphiques (ancien danseur)

Lieu : un entretien réalisé dans son bureau

2.2. Anciens danseurs reconvertis

➤ **Amélia (38 ans)**

Statut : professeur de danse dans un Conservatoire Régional

Lieu : un entretien (de nombreux échanges informels) + questionnaire

➤ **Cécile (38 ans)**

Statut : professeur de danse au CNSMDP

Lieu : un entretiens au CNSMDP + questionnaire

➤ **Marie-France (40 ans)**

Statut : professeur de danse à l'Opéra de Paris

Lieu : un entretien réalisé dans le café des arts à côté du CNSMDP + questionnaire

➤ **Maeylis (38 ans)**

Statut : intermittente du spectacle et chorégraphe de sa compagnie

Lieu : un entretien réalisé dans son studio (Pyrénées Atlantiques) + questionnaire

➤ **Paul (37 ans)**

Statut : comédien intermittent du spectacle

Lieu : un entretien réalisé dans un café proche de son domicile (Paris) + questionnaire

➤ **Julie (39 ans)**

Statut : Sans profession

Lieu : un entretien réalisé dans le café des arts à côté du CNSMDP + questionnaire

➤ **Benoît (36 ans)**

Statut : demandeur d'emploi

Lieu : un entretien réalisé dans le café des arts à côté du CNSMDP + questionnaire

➤ **Audrey (28 ans)**

Statut : intermittente du spectacle

Lieu : un entretien réalisé à son domicile (Paris)

➤ **Laure (35 ans)**

Statut : pigiste pour revue sur les arts

Lieu : un entretien réalisé dans le cadre d'un festival de musique, logée chez l'habitant

Entretien complémentaire : son conjoint (musicien)

3. L'Opéra de Paris

3.1. Cadres institutionnels

➤ Administrateur de la danse (un entretien effectué dans son bureau)

➤ Responsable des ressources humaines (un entretien téléphonique)

3.2. Anciens danseurs reconvertis

- **Patrick (39 ans)**
Statut : professeur du ballet et professeur à l'école de danse de l'Opéra de Paris
Lieu : un entretien réalisé à son domicile
- **Marie (44 ans)**
Statut : professeur de danse à l'école de l'Opéra de Paris puis professeur du ballet (danseuse étoile)
Lieu : deux entretiens réalisés à son domicile
- **Jean (63 ans)**
Statut : professeur de danse à l'école de l'Opéra de Paris
Lieu : un entretien réalisé dans le studio de l'école privée de sa femme

4. Rencontres hors institution étudiée

- **Anna (62 ans)**
Statut : professeur de danse dans son école privée (ancienne danseuse classique)
Lieu : un entretien réalisé dans un salon de thé à proximité de son école
- **Nathalie (44 ans)**
Statut : chargée de mission à la Direction des Affaires Culturelles en Mayenne (ancienne danseuse classique, puis contemporaine)
Lieu : un entretien dans un café à Paris

5. Les danseurs contemporains issus de formation classique ou ayant suivi des cursus institutionnels

4.1. Danseuses en activité

- **Aude (29 ans)**
Statut : intermittente du spectacle (danse et intervention en milieu scolaire)
Lieu : un entretien réalisé à son domicile (Paris)
Entretien complémentaire : son conjoint (musicien)
- **Agnès (34 ans)**
Statut : intermittente du spectacle (danseuse contemporaine après une formation classique)
Lieu : un entretien réalisé à son domicile (Paris) et de nombreux échanges lors d'un travail de création en commun.

4.2. Anciens danseurs reconvertis

- **Christine (43 ans)**
Statut : chargée de mission à la Direction Régionale des Affaires Culturelles
Lieu : un entretien réalisé à son domicile

➤ **Gina (33 ans)**

Statut :

Lieu : un entretien réalisé à son domicile (Paris)

Entretien complémentaire : son frère (musicien)

➤ **Hugo (40 ans)**

Statut : art-thérapeute

Lieu : un entretien réalisé dans un appartement prêté pour l'entretien (Paris)

➤ **Marianne (37 ans)**

Statut : intermittente du spectacle (danseuse et chorégraphe de sa compagnie de danse contemporaine, après une formation classique)

Lieu : un entretien réalisé à son domicile

Entretien complémentaire : sa mère (secrétaire médicale dans un CHU)

➤ **Jim (65 ans)**

Statut : chorégraphe américain (New York, USA)

Lieu : un entretien réalisé dans le cadre d'un festival, entre deux répétitions, sur un banc

➤ **Samantha (36 ans)**

Statut : danseuse contemporaine après une formation classique en Italie (New York, USA)

Lieu : un entretien réalisé dans le cadre d'un festival, entre deux répétitions, sur un banc

➤ **Elisabeth (40 ans)**

Statut : professeur de danse contemporaine dans une école privée en banlieue parisienne

Lieu : un entretien réalisé à son domicile